EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ

Yıl:6 Sayı 36

taner ay • bir modern ikona olarak korda'nın che fotoğrafı/

vecihi timuroğlu • köktenci islam üzerine bir söyleşi /

cem savran•dario fo da popülerlik şifresi /

durmuş akbulut•marguerite duras nasıl sevişir **/vefa önal** •siyam ikizleri /

kubilay aktulum • metinlerarasılık, çokseslilik, söyleşimcilik/

adviye erbay • benedetto croce'nin estetik teorisi /

remzi inanç • öncü, tokatlı'yı sahiden öldürecek miydi? /

halim şafak • bir tartışmanın getir(eme) dikleri

ŞİİRLER **ömer faruk hatiboğlu • adnan satıcı • veysel çolak • özlem sezer • cem aynacı • yunus koray • orhan tüleylioğlu • tümay çobanoğlu • yılmaz aslan • emre onur**

ÖYKÜLER **zeliha soyer • leo lionni • cem savran**

36

İÇİNDEKİLER

2
taner ay
bir modern ikona olarak korda'nın Che fotoğrafı

10
ömer faruk hatiboğlu
şiirler

12
adnan satıcı
ahensa

15
vecihi timuroğlu
köktenci islam üzerine bir söyleşi

30
veysel çolak
kentte alacakaranlık

32
özlem sezer
kadife

33
cem aynacı
aşkın ölüm orucu

34
yunus koray
galata'da

35
orhan tüleylioğlu
bin düş yıl

36
tümay çobanoğlu
kahverengi

37
cem savran
dario fo'da popülerlik şifresi ve arlecchehino

38
leo lionni
frederich

41
durmuş akbulut
marguerite duras nasıl sevişir?

44
vefa önal
siyam ikizleri

47
kubilay aktulum
metinlerarasılık, çokseslilik, söyleşimcilik

57
yılmaz arslan
ay hanım'ın düş bahçesinde

58
zeliha soyer
oyuncak reyonu

60
adviye erbay
benedetto croce'nin estetik teorisi

65
cem savran
fragman

69
remzi inanç
öncü, tokatlı'yı sahiden öldürecek miydi?

71
güney afrika yazını

73
emre onur
rezalet işleri bakanlığı

74
halim şafak
bir tartışmanın getir(eme)dikleri

EDEBİYAT VE ELEŞTİRİ

İki aylık edebiyat ve eleştiri dergisi
Mart - Nisan 1998 Sayı 36 ISSN 1300-428X

Hedef Ltd. Şti. adına
Sahibi ve Yazışleri Müdürü:
Ahmet Yıldız

Bu sayıya katkıda bulunanlar:
Ahmet Yıldız •Taner Ay • Adnan Satıcı

Avrupa Temsilcisi:
Aytekin Karaçoban
12, Rue de Laurenzane
33170 GRADIGNAN/FRANCE
Tel/Fax: (33) 5 57 12 01 84

İzmir Temsilcisi: **Yunus Koray**

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi:
GMK Bulvarı • Fevzi Çakmak Sokak 36/12
06440 Kızılay•Ankara

Tel-fax: **0.312. 231 00 61**

Abone Koşulları:
Yıllık (6 sayı) 3, 750.000.-TL
Yurtdışı 100 DM • Abone için hesap no:
Ahmet Yıldız Akbank Kızılay Şubesi
0045797/01 No'lu hesap
Dizgi ve yayına hazırlık Hedef Reklam
Baskı: Mine Ofset ANKARA

AHMET YİLDIZ

"yine mi çıktık" ya da "nasıl şaşırttık ama.."

Sevgili dostumuz **Mustafa Karaca**'nın her alo deyişimde *"Yine mi çıktın?"* diyen sesini, bu kez şaşırttık sanırım. Çünkü her çıkışımızın arasından geçen aylar ve aylara alışmış okurlarımızı ve dostlarımızı zamanında ve hızla çıkan bir *Edebiyat ve Eleştiri* oldukça şaşırtıyor. Örneğin **Süreyya Murat** uyku saatlerini bu ritme göre ayarlamış. Bu sayının matbaada olduğunu duyunca inanmıyor. Yazısı için daha kuluçka dönemine bile girmemiş. Bilseydim yetiştirirdim, diyor. Yine sevgili dostumuz **Ramis Dara**'ya göre biz zaten *"Ne zaman çıkacağı belli olmayan bir dergi"*yiz.. Doğru söze ne denir. **Abdülkadir Budak** ve Fransa'da telefonunun başındaki umutsuz ses **Aytekin Karaçoban** dostumuz için de bu böyle..

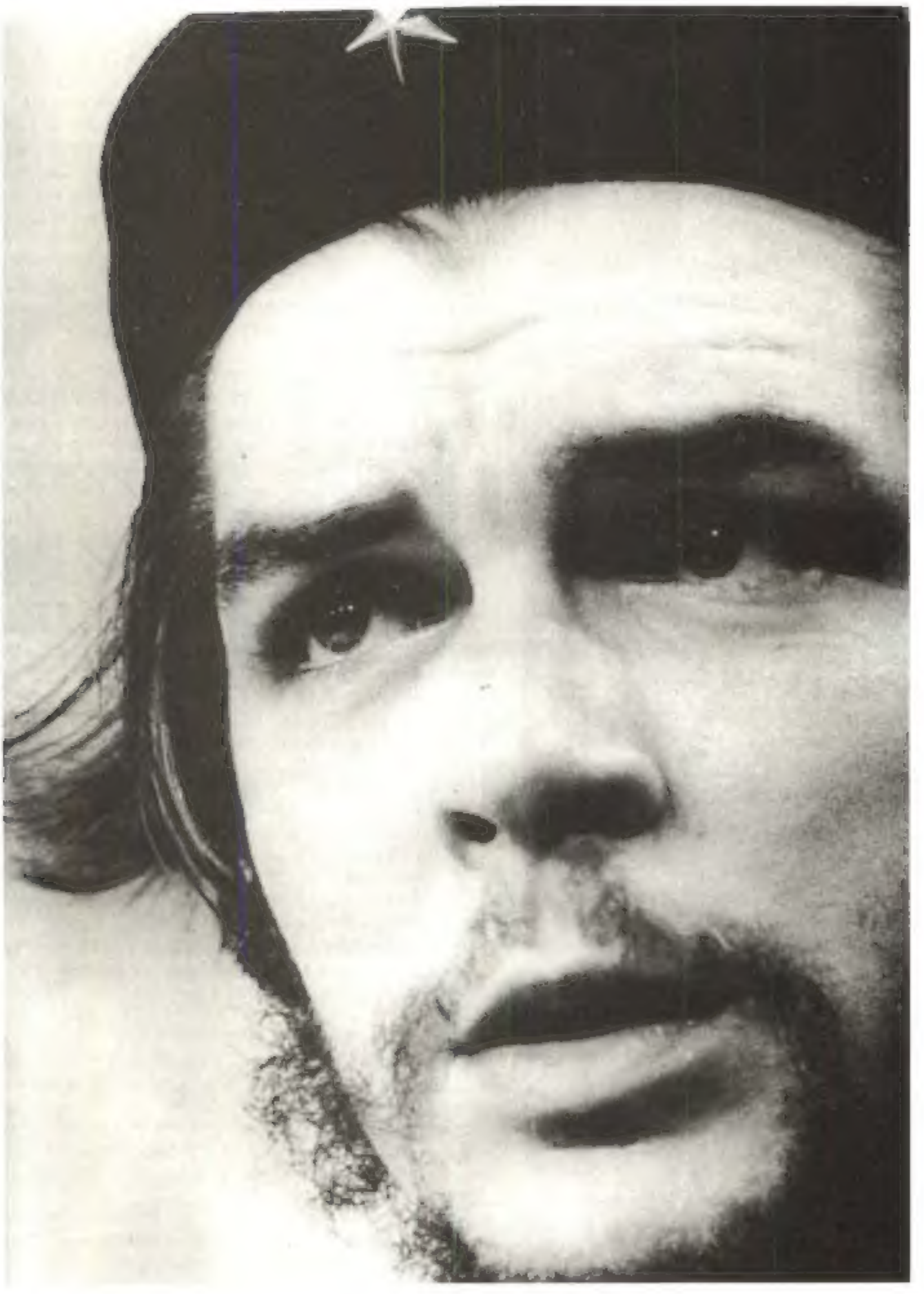
Hiç bir zaman ağlayıp sızlamadık. Eğer bir şeyi omuzlamışsanız onu götürmek zorundasınız. Yılgınlık kitabımızda yazmıyor. Ama açıklamak gerekliğini duyumsuyoruz. Biraz da belli bir ritimde dergiyi çıkarmayı kavramamızın ve başaracak olmamızın haklılığıyle bunu yapıyoruz. Her şeyden önce bize sonsuz sabır gösteren okurlarımıza ve yazarlarımıza teşekkür etmek istiyoruz.

Edebiyat ve Eleştiri iki aylık bir dergi ve oldukça oylumlu, geniş hacimli ve hareketli saylalara sahip. Müzik, resim gibi sanatın diğer dallarına eğilip okur şemsiyesini dallandırmak gibi bir hacimsizliğin dışında luluyor kendini. İlan peşinde koşmadı hiç. Böyle bir derdi de olmadı. **Ömer Farik Hatiboğlu**'nun, **Adnan Satıcı**'nın ya da başka bir şairimizin şiirinden sonra hemen bir bar, banka ilanıyla karşılaşmasını hiç istemedik okurlarımızın. Kendimizden verdik. Yalnızca edebiyatta yoğunlaştık. Hiç bir yazısına karışmadık yazarlarımızın. Yayınlamaya uygun bulmuşsak yayınladık, ama şurasını kesersen, değiştirirsen yayınlarız saygısızlığı, baskısı yapmadık sansürcü kafasıyla. Ama dincilerle, gericilerle, faşistlerle aynı sayfaları paylaşan mezhebi geniş şairlerimize de pek sıcak bakmadık. Biz o kirli saflara zaten hiç katılmadık bile. Herkes bu ibretlikleri görüyor ve elbette bir yerlere not ediyor. Türkiye edebiyatının sorunlarına korkusuzca daldık ve belki de biraz fazla ileri gittik. Ama yeni dostlar edindik, ilkesiz bir gürühun içindeyse üç-beş ilkeli ve sevdiğimiz insan bizim için daha önemliydi. Gidilecek yolda diri ve sağlam insanlara gereksiniminiz vardır. Yorgunluk belirtileri kabul edilebilirdir, ancak yılgınlık ve güçsüzlük geri gidiştir.

Akademik çevrelerle olan ilişkilerimiz bizi yine zaman mahkümü yapıyor. Günübirlik, şöyle bir masaya oturup Tomris Uyar, Hilmi Yavuz, Füsün Akatlı denemesi döşemek bizim yazarlarımız için sanırım bir saatlik bir iş. Yayınladığımız yazıların kapsamlı ve derin bir çalışma ürünü oluşu, teorik bir kulvarı sevmesi dergiyi geç çıkarmaktaki birinci nedenimiz. İkincisi de elbette ki su gibi hızla geçen zaman!

Yazarlarımızı ve şairlerimizi bizim tembelleştirdiğimizi de katabiliriz bu işin işine! İtiraf etmek gerek. Diyalektik süreçler böyle, ne yaparsınız!

Ne şaşırtarak, ne yılarak! Daha yolun başındayız! Türkiye edebiyatıyla çok işimiz var!



Fotoğraf: Alberto Gutiérrez Korda

TANER AY

bir modern-ikona olarak korda'nın ché fotoğrafı

Efsaneyi yaratan iki şey var: Biri Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın 90 mm'lik çizik lensle çektiği fotoğraf, diğeri ise *"kötü hazmedilmiş bir marxismle gebe dolaşan entelektüellerin"* Modern-İncil'i **Bolivya Günlüğü** *(El diario del Ché en Bolivia, 1968)*——**Morgdan Gönderilen Vesika (1994)** ve **Teorisyen Ché'yi İnkar Eden Bolivyalı Ché (1984)** başlıklı yazılarımda **Bolivya Günlüğü** *(El diario del Ché en Bolivia, 1968)* hakkındaki negatif düşüncelerimi belirtmiştim. Şimdi sıra Alberto Diaz Gutierrez Korda'nın bütün dünyada *"birkaç nesil için sembol ve bayrak olan"* o ünlü Ché fotoğrafında. Çünkü **Bolivya Günlüğü** *(El diario del Ché en Bolivia, 1968)* nasıl bir Modern-İncil ise, **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın fotoğrafı da bir Modern-İkona'dır.

Antonio Soccol'un *"böylesine çoğaltılan bir sanat eseri pek yoktur"* vurgusuyla **Jorge Amado**'nun dikkatini çeken bu fotoğrafın trajik serüveni 5 Mart 1960 tarihinde başlıyor. Bir gün önce Belçika tarafından Küba'nın savunması için gönderilen askeri mühimmatı taşıyan La Coubre adlı Fransız gemisinde meydana gelen patlamada ölen 136 kişiden 81'i için düzenlenen cenaze törenini, **Alberto Diaz Gutierrez Korda** da *Revolucion* gazetesi adına izlemekle görevlidir. Mezarlığın giriş kapısına 50 veya 60 metre kadar uzakta, 12. Cadde ile 22. Cadde'nin kesiştikleri köşede töreni görüntüleyen *"devrim öncesinin en önemli moda fotoğrafçısı"*, **Ernesto Ché Guevara**'nın da bir an platformda belirip kaybolduğunu anımsıyor: *"Gerçek şu ki, karanlık odama girene kadar bu fotoğrafı çektiğimden haberim bile yoktu. Ben sadece kalabalığın arasında durup, bir platform üzerinde sıralanmış devrim liderlerinin fotoğraflarını çekmiştim. Filmi yıkadıktan sonra Ernesto Ché Guevara'nın da iki pozunu çektiğimi farkettim."* **Alberto Diaz Gutierrez Korda,** diğer fotoğrafların yanı sıra **Ernesto Ché Guevara**'nın fotoğraflarından birini de büyütüp *Revolucion* gazetesinin editörüne teslim eder. Ertesi gün, sanatçının *Aktüel* dergisinden **Aybige Mert**'e söylediğine göre (19-25 mart 1998), bu fotoğraflardan sadece **Fidel Castro**'nun bir portresi *Revolucion*'da kullanılır. Kullanılmayan fotoğraflar ise sahibine geri verilir. O tarihte saçı sakalı simsiyah bir delifişek olan **Alberto Diaz Gutierrez Korda**, 38 yıl sonra **Aybige Mert**'e *"ben de bunları toplayıp arşivime koydum"* diyecektir.

Yıllar yılları kovalayıp, günler de **Bolivya Günlüğü**'nün *(El diario del Ché en Bolivia, 1968)* son satırına devrilirken, **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın Havana'daki stüdyosunun kapısı çalınır: *"Gelen adam kendini tanıtmadı. Üst düzey görevlilerden bir dostumun kendisini gönderdiğini belirtti sadece. Elinde bu görevliden getirdiği bir de mektup vardı. Mektupta, iyi bir Ché fotoğrafı arayan bu adama yardım etmem isteniyordu. kendisine bir sürü fotoğraf gösterdim ama, içlerinden en çok o kareyi beğenmişti. benden fotoğrafın iki kopyasını istedi. Adama ertesi gün gelmesini söyledim. Ertesi gün geldiğinde, fotoğrafın ücretini sordu. Bir dost aracılığıyla geldiği için para istemedim. O da fotoğrafı alıp gitti."* Esrarengiz ziyaretçinin **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın stüdyosundan elinde 7 yıl önce çekilmiş bir Ché fotoğrafıyla çıkıp gitmesinden bir kaç ay sonra, **Ernesto Ché Guevara**, 7 Kasım 1966 gününden itibaren

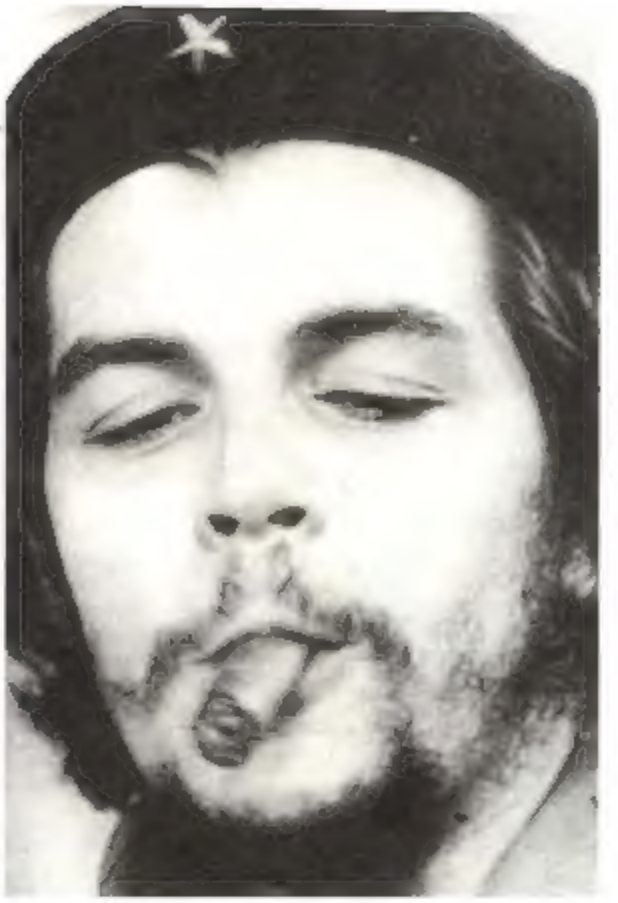
arka kapağında *"Carl Klippél-Kaiser Strass 75, Frankfurt"* etiketi bulunan kırmızı renkli Alman malı bir ajandaya yazmaya başladığı **Bolivya Günlüğü**'ne (*El diario del Ché en Bolivia, 1968)* son noktayı koyar.

Ne var ki, 9 Ekim 1967 günü saatler 13:10'u gösterirken La Higuera'nın toprak tabanlı ve duvarları kerpiçten küçük köy okulundan yankılanan silah sesleri, Bolivya Dışişleri Bakanı **Walter Guevara Arce**'yi haklı çıkaracaktı. Çünkü, öldürülmesi, **Ernesto Ché Guevara**'yı bir anda efsanelerin en tehlikelisi **Kurşun Geçirmeyen-Efsane** yapıvermişti: **Guerillero Heroico**'yu pederşahilikle terörün saltanatı arasında gidip gelen bir feodalizmin dağ eteklerinden çıkartıp, dünyanın en güzel kızlarının yatak odalarına bile sokan bir metreye yetmiş santimlik dev poster olarak. Altı ayda iki milyondan fazla satan bu poster, esrarengiz ziyaretçinin **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'dan aldığı flü fotoğraf kullanılarak, ama sanatçısının adı belirtilmeden, Milano'daki Feltrinelli yayınevi tarafından hazırlanmıştı.——Poster, **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın esrarengiz ziyaretçisinin açık kimliğini de ortaya çıkartmıştı. O aşırı miyop *"devrim dostu"* 15 Mart 1972'de, Milano'nun dışındaki ıssız bir yerde, bombalanmış bir yüksek voltaj elektrik direğinin dibinde ölüsü bulunacak olan milyarder editör **Giangiacomo Feltrinelli**'den başkası değildi.. *"Kendisinin Giangiacomo Feltrinelli olduğunu söylemeyerek beni aldatmıştı. Ernesto Ché Guevara öldürüldüğü gün, verdiğim fotoğraftan benden izinsiz büyük bir poster yaptı. Fotoğraf dünya çapında bir patlama yarattı. Hiç bir zaman bana para ödemedi ve ben de istemedim. Fakat bana asıl acı veren şey, fotoğrafın altına adımı koymamış olmasıdır."*

Adys Cupull ile **Froilan Gonzales CIA Ché'ye Karşı** *(La CIA Contre Le Ché, 1993)* isimli ilginç eserinde, **Giangiacomo Feltrinelli**'nin 8 Ağustos 1967 günü La Paz'a indiğini belgelemektedirler. Bolivya'da **Jorge Vasquez**'in kardeşi **Humberto Vasquez Viana, Albay Carlos Vargas Velarde** ve **René Mayer**'in de aralarında bulunduğu çok sayıda kişiyle görüşen **Giangiacomo Feltrinelli**, 20 Ağustos 1967 günü saat 15:30'da bayan arkadaşı **Sibilla Melega** ile birlikte sınır dışı edilir. İtalyan editörün görüşmeler sırasında Bolivya'daki gerilla liderinin **Ernesto Ché Guevara** olduğunu kesin bir biçimde öğrendiği ve **Guerillero Heroico**'nun çok yakında öldürüleceği haberini aldığı en kuvvetli ihtimaldır. Bana göre, **Giangiacomo Feltrinelli, Ernesto Ché Guevara**'nın pek yakındaki ölümünün kendisine karlı bir iş fırsatı doğuracağını anlamıştı ve bu nedenle de bir Ché fotoğrafının peşine düşmüştü. Bu fotoğrafın kullanılmasına şiddetle karşı çıkışımın gerekçelerinden ikisi kendiliğinden ortaya çıkıyor: Birincisi, fotoğrafın sahibi **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın *"devrim adına"* aldatılarak, çalınan emeğinin (entelektüel mülkiyetin telif hakkı gibi bir takım yasal düzenlemelerle korunması kapitalist zırvalıktır ama, emek hırsızlığı da ahlaksızlıktır) milyarder **Giangiacomo Feltrinelli**'nin banka hesaplarını *"Copyright Feltrinelli"* etiketiyle biraz daha şişirmesi. İkincisi ise, bu fotoğrafın günümüzdeki Ché Pazarı'nın hazırlayıcısı olması.

Şimdi bir adım daha ileriye gidelim: **Guillermo Cabrera Infante, Tropiklerde Şafak Görünümü**'nde *(Vistal del amancer en el tropico, 1974)* bir devrimci kumandanın fotoğrafını, *"Bu bir fotoğraf değil, bir rara avis: Yani ölü kahramanın sağlığındaki görüntüsü"* olarak yorumlanmıştı. Bu yorumu *"Copyright Feltrinelli"* etiketli fotoğraf için de kullanabiliriz. Ancak, *"Copyright Fertinelli"* etiketli Ché fotoğrafının asıl anti-marxist özü, *"ölü kahramanın sağlığındaki görüntüsünün"* bir Modern-İkona'ya dönüştürülmesidir. Garip ama gerçek, bu fotoğrafı Modern-İkona haline getirenler de marxistlerdir. Örneğin, bu fotoğrafla ilgili olarak **Jorge Amado**'nun ünlü yazısı ile **Francis Combe**'nin şiiri *"fotoğraftaki ikona"* teması üzerine kurulmuşlardır.

Şinasi Başeğmez, *İkonalar* (1989) isimli eserinde, ikonayı *"ibadete mahsus olmak üzere yapılmış resim"* olarak tanımlamaktadır. Kayserili keşiş **Büyük Vasileos** ise, ikonalara ibadetin mahiyetini, *"İkonaya*



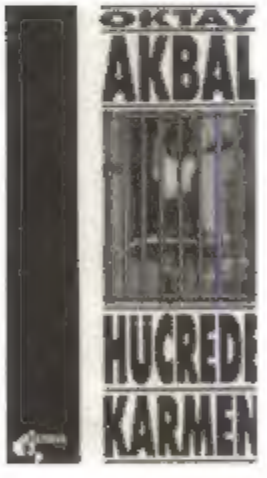
duyulan saygı, onda tasvir edilen kişiye duyulan saygıdır. İkonaya ibadet etmek, onun üzerinde tasviri görülen kişiye ibadet etmek demektir" şeklinde açıklamıştı. *"Kutsal pederler, İblis'in türbe ve tapınaklarını yıkıp, onların yerine Mesih'in, tanrı annesi Meryem'in ve Azizler'in ikonalarını diktiler"* diye yazan 8. Yüzyılın ünlü kilise babalarından **Damaskoslu İoannes,** ikonaklastlara karşı söylevlerinin ikincisinde de, *"Nasıl İncil bütün dünyada herhangi bir yazı olmadan öğretilmişse, tıpkı onun gibi, Tanrı'yı ve Azizler'i ikonalar ile temsil etmemiz ve dualarımızda yüzümüzü doğuya çevirmemiz de bir gelenek olarak bize kadar gelmiştir"* der. İkonaların hıristiyanlığa dahil oluşu, hıristiyanlığın ortaya çıktığı ve ilk yayıldığı bölgelerdeki kültürlerin etkilerinin bir sonucuydu. Kaldı ki, **Edward Gibbon**'un da **Roma İmparatorluğu'nun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi**'nde *(The History of the Decline and Fall of the roman Empire, 1776-1788)* belirttiği gibi, bu yeni dine katılanların asla vazgeçemedikleri bazı eski putperest inançlarının hıristiyanlığa eklemlenmesi, İsa'nın Ksulon'daki ölümünden hemen sonra oluşan ecclesia'nın bir adeti olarak zaten geçerliydi ve bu da hıristiyanlığın hızla yayılmasının başlıca dinamiklerinden birini teşkil ediyordu. Ancak, ikonaların hıristiyanlık consent'inin omurgası haline gelmesi, **Konstantinos**'un *"din değiştirmesi"* ile gerçekleşmiştir. Kilise de, hıristiyan dinini *Roma Dünyası*'nın tahtına oturtan bu koruyucusunun bütün zaaflarını O'na duyduğu derin minnet yüzünden affetmiş ve O'ndan miras kalan putperest pratiklerin hıristiyanlığa eklemlenmesine müsaade etmiştir. **Ernest Barker**'ın **Bizans Toplumsal ve Siyasal Düşünüşü**'ndeki *(Social and Political Thought in Byzantium, 1957)* ifadesiyle, Bizans İmparatorluğu'nun iktisadi ve içtimai hayatında *"hakim sınıflar arasında cereyan eden iktidar mücadelesinin temel unsurlarından"* biri de olan ikona, sırf dinsel bir kavram olarak bile, Bizans dindarlığının hastalıklı çehresini yansıtan bir ayna vazifesi görmekteydi: *"Her yere, sadece kiliselere ve manastırlara değil, evlere, dükkanlara, mobilyalara, elbiselere ve süslere İsa'nın, Meryem'in ve cümle Azizler'in tasvirleri işlenmekteydi. Bu dinsel tasvirlere gösterilen saygı ve kulluk belirtileri çok fazlaydı. Onların önünde secde ediliyor, kandiller ve mumlar yakılıyordu. Bu tasvirler üzerine and içiliyor, şereflerine ilahiler okunuyor, kurbanlar adanıyordu."*

Charles Diehl'in **Bizans İmparatorluğu Tarihi**'nden *(Histoire de l'Empire Byzantin, 1919)* alıntıladığım yukarıdaki satırları, **Jorge Amado**'nun **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın çektiği Ché fotoğrafı hakkındaki yazısından şu pasajla karşılaştıralım: *"Bu fotoğrafı Rio Vermelho'daki evde Joao Jorge'nin odasının duvarında, Mario Sampaio'nun odasında, Mirabeau'nün evinde, Chame-Chame'de, Jose Luis Pena'nın odasında, Fonte di Boi'de, bütün bu saydıklarımda ve başka birçoklarında, genç liselilerde ya da üniversite öğrencilerinde, konformist olmayanlarda, 1964 askeri diktatörlüğüne karşı yıkıcı asilerde, terbiyeli ve cesur genç insanlarda gördüm. Protesto eylemlerinde, gösterilerde, grevlerde, okul işgallerinde, (...) Ché sembol ve bayraktı.* **Jorge Amado**'nun bu satırlarına günümüzdeki Ché Pazarı'ndan, **Laura Whitcomb**'un ön tarafında **Alberto Diaz Gutierrez Korda**'nın 5 Mart 1960 tarihinde çektiği Ché fotoğrafının kullanıldığı giysi tasarımlarını, **Rage Against The Machine** isimli rap grubunun Ché'nin melankolik siluetini kapak yaptığı albümünü, Fischer şirketinin *"fotoğraflarda genellikle rastlan-*

mayan bir özelliğe sahip" **Guerillero Heroico** görüntüsünü, ya da Havana sokaklarında turistlere *"hediyelik eşya"* diye satılan tabak ve kahve fincanlarındaki Ché protezini eklersek, bizim tarihimizin de Bizans dindarlığının hastalıklı çehresinin pek uzağında bulunmadığı gerçeği ortaya çıkacaktır.

Sanki tarih tekerrürden ibaret: **V.İ. Lenin**'in örgüt teorisinde büyüyen 20. Yüzyıl Sosyalizmi'nin bütün mücadele sahaları, başından itibaren özünde bir *"hıristiyan topluluğu"* olmuşsa da, bu niteliği zamanla giderek artmış ve sonunda kapitalizme alternatif bir sistemden ziyade ortaçağa dayalı ve ortaçağın ikonalara ibadet temelli dinsel örgütlenmesinde yaşar-kalıcılığını bulan kapitalizme göbekten bağımlı bir *"ecclesia"* olmuştur 20. Yüzyıl Sosyalizmi'nin mücadele sahasındakiler de, doğru siyaset terimlerinden ziyade, *"din"* terimleriyle hisseden, düşünen, tartışan ve anlaşmazlıklarda yeni fraksiyonlar yaratan bir ***"zoon ekklesiastikon"*** kimliğini taşımaktadır. Çünkü bu ***"zoon ekklesiastikon"***, diğerleri gibi Ernesto Ché Guevara'yı da *"metinler dışında öğrenilen bir dinin"* Aziz'i olarak değerlendirmiştir. **Guerillero Heroico**'nun *"Copyright Feltrinelli"* etiketli Gerçeği-Yansıtmayan fotoğrafını ise, *"ibadete mahsus"* eski ikonaların yerine yerleştirerek, dinsel resimleri modernize etmiştir.

PAPİRÜS'TEN YENİ KİTAPLAR....



TANER AY

kumandan marcos'un bir modern-ikonaklast olarak portresi

*Kadınlar **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardında nasıl bir çehrenin gizlendiğini bilmiyor. Çünkü, **Kumandan Marcos**, melankolik siluetli **Ernesto Ché Guevara**'nın aksine şehvetin simyası olamayacak bir maskedir.Chiapas'tan gelen fotoğraflara bakın. Bu fotoğrafların, "mistik" ve "tanrı arayan" çaresizlere "yeni bir dönem" bağışlamayacağı kesin. Çünkü, bu fotoğraflarda bir değil, binlerce Kumandan Marcos görülüyor. Ama, bu fotoğrafların, marxismi yeniden ecclesia'dan çıkardığı da kesin: Tarihi yapan dünyanın bütün lanetlilerini, "ikona geleneğine" son veren maske ile en öne geçirerek.*

Chiapas'tan yankılanan sesin asıl önemi, politik liderliğin **Kumandan Marcos**'un maskesi nedeniyle çoğullaşmasında büyüyor. Çünkü, bu maske, dünyanın bütün lanetlilerini yeniden tarihe ve tarihimize çıkartıyor; yöneticiliğin fiilen burjuva ve küçük burjuvaların tekelinde olduğu dünkü tarihimizi ortadan kaldırıyor, yönetime dünyanın bütün lanetlilerini alarak yarınki tarihimizi bir de lanetlilerle yazmaya başlıyor.

Maske ile **Karl Marx**'ın, **Friedrich Engels**'in, **V.İ.Lenin**'in, **Josef Stalin**'in, **Mao Tse Tung**'un veya **Ernesto Ché Guevara**'nın cinsel hayatlarına dayalı *"macho liderler geleneğimiz"* buharlaşıyor. Çünkü, maskenin ardında, **Carl Michael Blaise Augustine Hajdu**'nun, **Donatien Alphonse François de Sade**'ın, **George Gordon Byron**'ın, **Algernon Charles Swinburne**'un veya **Oscar Wilde**'ın kanayan acılarından gelenlerin çığlıkları da işitilebiliyor.

Maske ile yüzlerce beyaz milletten kızların yatak odalarına endeksli rüyalarını süsleyecek *"beyaz ilah geleneğimiz"* siliniyor. Çünkü, maskenin ardında, poster olamayacak kadar *"renklilerin"* ve *"çirkinlerin"* de bulunduğu görülüyor.

Maske ile *"bolşevik geleneğimiz"* son buluyor. Çünkü, maskenin ardında, anarşistlerin mezarlarından yükselen kırık hayalleri de var.

Maske ile *"cinsiyete dayalı geleneğimiz"* anlamsızlaşıyor. Çünkü, maskenin ardında, ev kadınlarının yönetme ve gece yarılarında metrolarda yalnız başlarına seyahat etme hakları da büyüyor.

Maske ile *"çok satan yazarların ve çok tinlenen müzisyenlerin hayatlarımızı yönlendirme geleneğine"* bir çizik atılıyor. Çünkü, maskenin ardında, ne kitabı ne de okuyucusu olan yazarlarla, müziksiz müzisyenlerin imkansızlıkları da devrimcileşiyor.

Maske ile *"profesyonel devrimci geleneğimiz"* komikleşiyor. Çünkü, maskenin ardında, Mexiko City'nin teneke mahallesi Neza'daki çete mensubu delikanlıların çaresizlikleri ile Lima'nın Jaguar'ları sayılan paslı Wolkswagen'ların ve Coccinelle'lerin peşlerinde çıplak kirli ayaklarıyla koşuşturan çocukların yoksullukları da yönetime geliyor.

Maske ile *"silahlı mücadeleyi temel alma geleneğimiz"* tarihimizin müzesine kaldırılıyor. Çünkü, maskenin ardında, Sırp'ı hala kardeş bilen bir Boşnak'ın veya

Boşnak'ı hala kardeşiymişçesine seven bir Sırp'ın barışçılığı da şekilleniyor

Kadınlar **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardında nasıl bir çehrenin gizlendiğini bilmiyor. Çünkü, **Kumandan Marcos**, melankolik siluetli **Ernesto Ché Guevara**'nın aksine şehvetin simyası olamayacak bir maskedir

Erkekler **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardında, erkekliğin şan ve şerefinin simgesi kaytan bıyıkların bulunup bulunmadığını bilmiyor Çünkü, **Kumandan Marcos**'un maskesinin ardından Chiapas'ın *"macho"* dunyasına aykırı San Francisco'lu bir gayin de çıkması mümkündür

Kumandan Marcos San Francisco'da bir gay, Güney Africa'da bir zenci, San Ysidro'da bir chicano, Ispanya da bir anarşist, İsrail de bir Filistinli, San Cristobal sokaklarında bir Maya yerlisi, Mexico City'nin teneke mahallesi Neza'da bir çete mensubu, folk muzığının kalesi Ulusal Universite'de bir rocker, Almanya'da bir Yahudi, Savunma Bakanlığında bir anti-militarist, soğuk savaş sonrası çağda bir komünist, müşterisiz bir ressam, Bosna'da bir barışçı, Meksika'nın herhangi bir şehrinde bir ev kadını grev yapmaya asla yeltenmeyen bir sendikada grevci, başkaları için kitap yazan isimsiz bir yazar, gecenin zifiri karanlığına çizilen metrolarda yalnız başına seyahat eden bir kız, topraksız bir köylü, işsiz bir işçi, mutsuz bir öğrenci, serbest piyasacılar arasında bir muhalif ve elbette Güneydoğu Meksika dağlarında bir Zapatacı olabilir Ancak, **Kumandan Marcos**, bu kimliklerinden önce Pavlusyan Khyrosokher'in ikonaklast dünyasını Chiapas'a taşıyan bir ikonaklasttır. **Pavlusyan Khyrosokher**'ın, 8 Yüzyıl'ın ünlü kilise babalarından **Damaskoslu İoannes**'ın söylevlerine savaş açması gibi, Kumandan Marcos da sınıf kavgasının "modern ikonalar ile temsil edilmesine ve kişiye tapmada şekillenen "ibadete" savaş açmıştır. Çağın yeni bir ikonası olmamak için, bir maske vasıtasıyla Kumandan Marcos'tan önceki kendini tarihten düşürmüştür

Chiapas'tan gelen fotoğraflara bakın Bu fotoğrafların, *"mistik"* ve *"tanrı arayan"* çaresizlere *"yeni bir dönem"* bağışlamayacağı kesin. Çünkü, bu fotoğraflarda bir değil, binlerce Kumandan Marcos görüluyor Ama, bu fotoğrafların, marxsmı yeniden ecclesia'dan çıkardığı da kesin: Tarihi yapan dünyanın bütun lanetlilerini, *"ikona geleneğine"* son veren maske ile en öne geçirerek.

ÖMER FARUK HATİBOĞLU

şiirler

öteki pencere

en eşit fahişeyi sevdım
nazı en azı

en sılahsız düşmanı bıldim
yüzü en azı

en derın çocuğu tanıdım
en yalansızı

en rahat cahili anladım
en kitapsızı

en fazla yoksulu bölüştüm
en parasızı

en pahalı şiiri aldım
en edersizi

sevdim çocuk yanımla

bu çocuğu bir abının
çatık kaşıyla sevdim
ablamın derdime düşen
uykusuz başıyla

çocuktu beyaz güvercinler
gözündeki saçaklardan
küren küren kalkıyordu

sonra bir annenin
yüzünde çizgiyle sevdim
babamın dış kapıda dırek
oyuksuz gözüyle

çocuktu kitap sayfalarından
uçuşan harfler kanadında
tırtıl tırtıl kelebeğe

sonra bir dostun
kucaklar tokasıyla sevdim
yoldaşımın yitik yolda
şaşmaz pusulasıyla

çocuktu darasız terazisiz
dünyayı çıplak gözüyle
gram gram tartıyordu

sonra bir sevgili gibi sevdim
benliğimi salıverdim göğüne
terzi bildim acemi aşkını
ustaca parçalanmış yüreğime

sevdim en çocuk yanımla
bir çocuk bir çocuğu
nasıl severse öyle

ADNAN SATICI

âhensâ*

I

Uzun bir gündü ömrüm

diyecek sorulduğunda

Güneş çanı. Gül teninde ter. Sabahtı. Galiba
sabahtı, kuytuların kuşlarla kabardığı
vakıtlerdi sancıyan kasıkların aralandığı
bir anda başladı göksuya açılan teknenin yolculuğu
sabahtı, gözden bile esirgenen adaya
durmadan kan taşıyan kataın yorulduğu
sevinçli kumaşın tam ortasından
apansız yırtıldığı
sabahtı

Esneyeyerek geriniyor bulanık uykudaki yunus
açıyor karnına gömdüğü süngersi dizlerini
bir bayrak gibi kollarını iki yana
vurunca boynuna ışılayan gürültü
vurunca boynuna ipiltili yansıma
çalkanıyor içindeki kara inci
dışındaki yağmur birikintisi
kuyruk çarpıp fırlıyor sudan

Asla bilemeyeceğiz nedir sevindiren
kapı aralığında beklerken çağrılmayı uman konuğu
her doğuş bir acının mîlâdıysa bu uzun aralıkta
benim sevincim onyedi haziran dokuzyüzaltmışiki
Nuh'un kopardığı tufan bir anı şimdi
sonsuz kalkışmaya daha milyar var
insan yine de bir şeyler umuyor
hortum kasırga filan
en azından yaz fırtınası
çıt yok. Çıt yok! Yalnızca en sessiz yerinden kopuyor halat
küpeştedeki kararsız uyku kımıldıyor
gözkapakları aralanıyor çirkin kırlangıçbalığının

Tanrım! Bunun perçemi var, ıpıslak
kanatları var, ıpıslak
belli ki sıntıne su boşaltıyor

Artık yerçekimidir oturan yaldızlı tahtta
solunda sol vezir. s o l u m a
ağır damar bukağısı kanı olan herkesin
sağında sağ vezir: s ü t
annesini Sırat'tan geçirecek kurbana rüşvet

Kadın!.. Kadın! Bu çocuk neden ağlıyor?

II
Tan atıyor
akvaryum rüyası sona eriyor

diyorum
derken, ivecen bir tornavida aklımı kurcalıyor
kınamak ne haddime, bir soru
yalnızca bir soru bu
tacirin hizmetçiyle çakışmasından şair mi doğar
ya huyunu kimden alır zavallı duygu anıtı insan
süpürgeden
el bezinden
ekşi ekşi kokan paradan
emdiği sütten
içtiği sudan
soluduğu havadan
doğduğu evden mi
güneşler içre büyüdüğü kentten mi
yanardağ köpüğü dinmiş öfkeden mi yoksa...

İstemeden buluyorum
bulduğum yanıt beni cidden düşündürüyor
tuhafsa da, hiçbir şey raslantı değil bu dünyada
düşünen bir ırmak buluşturuyor dağla denizi aynı yatakta
yay çiziyor okun yolunu
nişan tahtasını havada tutuyor rüzgar
masayı
kadife yaygıyı
bilardo toplarını
ve istakayı
ustalıkla seviştiren biri var
da, anlaşılmaz bir yanı yok yaşadıklarımızın
özenle kurulmuş bir çalar saate benziyor hayat
tam zamanında herkesi sırayla uyandırıyor

Bu yüzden böyle alık alık ardıma bakıyorum
öğrenmek istiyorum nereye gittiğimi
elimdeki tek pusula dolaşık yumak
neyse ki, bir ucundan tutunca ardı geliyor
zor da olsa anlıyorum sonunda
bir zamanlar kiracısı olduğum evlerin neden ardarda
gönül saraylarım gibi bir bir yıkıldığını

Anlıyorum
eski avluların ortasından şimdi geçen caddeleri
tekdüze türküsünü kumruların -şiirime benziyor
karpuzların düşer düşmez çatladığı havuzları
anlıyorum neden bir gül bahçesi vardı terasımızda
damdaki güvercin tüneğine gizlenmiş gölgeyi
yıprak fotoğraftaki boğulmaktan kurtarılmış tirşe yüzü

Zümrüt halamı öldüren fare zehirini
çırçır fabrikasından yükselen karbulut tozları
işçileri mutlu kılan paydos saatlerini
anlıyorum Havlet Baba'yı
ablamın gizli gizli adadığı mumları
su kuşlarını
büyük dut ağacını
mapusaneyi
Dıngılhava'yı
adliyeyi saklayan korulukta
tek parmak arz-ı hâl yazardı amcam!

III

Bilal Kayabay'a

Bir tek benim dilimi öğretmedin Süleyman'a
beni kim anlayacak tanrım
konuşabılseydim yazmazdım bütün bunları

Dillerini bilmiyorum diye beni oynatmadı Zazalar
hala üzülürüm hatırladıkça
kale arkasında top toplayan sebiyi
ikide bir paramın üstüne yatan boğazı delik bakkalı
adı Rıza mıydı neydi
acı şekerler satar, peyniri eksik tartardı
pazartesi, bohçacı kadın aldatırdı annemi
salı, çerçi
çarşamba; *biz evde yokuz*
perşembe; mezarlıktayız, dardağan ağacının altında
cuma; Şarapçı Aydo ve avanesi
cumartesi; Alıpaşa, Haçepek, Körhat
pazar; Kızılay Aşevi
Alışan ekmek ister allahın günü
ve iki bayram arasında bileyci çığlıkları
âhensâ ah âhensâ
kurbanlara ve delilere acıyarak geçti çocukluğum
zaman acıtarak kesti tırnaklarımı
ben acıyarak törpüledim gülümseyen dişlerini talihimin

Ah âhensâ
bana benzimiyor bu çocuk
kalkıp gitmek istiyor

öğlen olmadı oysa!

1997

• *Bileytaşı*

VECİHİ TİMUROĞLU

köktenci islam üzerine bir söyleşi

Üç mitten söz etmek istiyorum. Dünyanın bütün halkları, masala, "Bir varmış, bir yokmuş." diyerek başlarlar. Bu başlangıç, "yaşanan an"ı anlatıyor. Bu sözleri söylediğim an, geçip gitmiştir, var olan, bir anda yok olmuştur. Tanrı duygusu da öyle. Güneş doğunca, karanlıklar tanrısının saldığı korku erteleniyor. Tanrı korkusu, bir ezgi gibi, bir anda sizi etkiliyor, ama başka bir duruma geçtiğiniz anda, etkisini yitiriyor. Bır varmış, bir yokmuş! Maskeler, bu duygunun yaşama geçirilmiş simgeleridir. Bir ayında, birçok kimse, birçok maske takarak gizemli varlığı temsil eder, mitsel varlığın gerçek görüntüsüymüş gibi saygı görür, ama herkes, maskeyi takanın kımliğini, maskeyi yapanın kim olduğunu, onu takanın bir insan olduğunu bilir. Buna karşın, onun etkisinden kurtulamaz.

İslam da, bütün dınler gıbi bır dındır Ama bugün, dunyanın neresınde müslüman bır topluluk varsa, orada, ıslamdan kaynaklanan bır şiddet var Kaynağında, hıçbir dın, yaşamın koşullarına, değışıme ve dönüşüme saygılı olmamıştır. Ne kı, sürekli değışen yaşam içinde de, hıçbır ışlevını, sonuna değın surdurememiştir. Denebilir kı, eski ve yenı dünyanın buyük çoğunluğunun ınanç dizgelerını (sistemlerini) yöneten dınler, kendilerıne ayrılan yaşam alanına razılar Ama ıslam, işlevını, doğduğu gunku gıbi sürdurmek istiyor.

Dınler tarıhı, b rçok ınanç sistemını gösteriyor bıze ilk insanın ınancı, kesınlıkle bır ılgıden ve korkudan kaynaklanıyordu Dınler tarıhında rastlayamadığımız bu ınanca, belki de, *"soru sorma"* ınancı demelıyız Kuşkusuz, hiçbır sorusunun yanıtlanamadığı, hıçbır sorusuna yanıt alamadığı çok zor, ama çok saf ruhsal bir durumdu bu. Hıçbır sorusuna yanıt alamadığı ıçın, yaratıcı gücünü harekete geçırmek zorunda kalmıştır ilk insan Algıladığı her doğa olayının arkasında gızlı ve gızemlı bır varlık yarattı zıhnınde Değıştıremediği ve dönüştüremediği her durumu, her olguyu, her olayı, zıhnınde yenıden yarattı. Imgelem gücü, gıderek kendısıne yabancılaşan gızlı ve gızemlı varlıklar türetmesıne yardımcı oluyordu. Insanoğlu karanlıkları sevmıyordu, ama karanlıkları aydınlığa dönüştüremıyordu da. Kendısını aydınlıktan uzaklaştıran gızıl bir güç tasarladı, zihninde yarattığı karanlıklar tanrısına oyalayıcı ve göster şli hareketlerle saygı göstermeye başladı. Gun doğunca sevındı, güneşi gönderen gızıl gucü, Guneş'ın önünde secde ederek selamladı Yıldırımları gönderen gızıl güce karşı öfkelenirken yemişleri olgunlaştıran guce teşekkür ettı. Susuz yaşayamıyordu, ama suları azgınlaştıran gücü de anlayamıyordu O kadar çoktu ki doğanın gızleri!.. Hiçbır sorusuna yanıt alamayınca, ıçınden çıkılmaz bır g zıl güçdizgesi (sistemi) yarattı kendisıne Bınlerce tanrı ve her tanrının özel yetenekleri .. Çok tanrılı dızge,

doğaya egemen olamamanın, üretime geçememenin doğal dizgesiydi. Üretime geçince, ürünlerini koruma savaşımı vermek zorunda kaldı. Her savaşımının sonunda, doğanın bir durumunu değiştirmeyi ve dönüşturmeyı başardı. Her başarısının sonunda bir tanrıyı, tanrılar dizgesinden çıkardı. Tanrılarını, birer birer ayıkladı. Ürününü azgın sulardan korumayı, yaptığı çitlerle, setlerle engelleyince, sel tanrısından, ateşi çalınca karanlıklar tanrısından kurtuldu.

Üç mitten söz etmek istiyorum. *Dünyanın bütün halkları, masala, "Bir varmış, bir yokmuş."* diyerek başlarlar. Bu başlangıç, *"yaşanan an"*ı anlatıyor. Bu sözleri söylediğim an, geçip gitmiştir, var olan bir anda yok olmuştur. Tanrı duygusu da öyle. Güneş doğunca, karanlıklar tanrısının saldığı korku ertelenıyor. Tanrı korkusu, bir ezgi gibi, bir anda sizi etkiliyor, ama başka bir duruma geçtiğiniz anda, etkisini yitiriyor. Bir varmış, bir yokmuş! Maskeler, bu duygunun yaşama geçirilmiş simgeleridir. Bir ayinde, birçok kimse, birçok maske takarak gizemli varlığı temsil eder, mitsel varlığın gerçek görüntüsuymuş gibi saygı görür, ama herkes, maskeyi takanın kimliğini, maskeyı yapanın kim olduğunu, onu takanın bir insan olduğunu bilir. Buna karşın, onun etkisinden kurtulamaz. Maskeyi takan da, kendisinin kim olduğunun farkındadır, maskeyle aldığı rol boyunca, gizil güçle bütünleşir. O, tanrının temsilcisi değil, tanrıdır. Tören bitince, görüntünün, maskeden, mitsel varlığa özgü tasarımdan ve insandan oluştuğu unutulur. Bir varmış, bir yokmuş! O an geçip gitmiştir. Dünyasal yaşamın mantığından, her şeyin farklı olduğu oyunumsu evrenin inanç mantığına geçişteki esriklik, tasarımsal dünyanın mantığından yaşantının egemen olduğu bilinçler dünyasına dönmüştür. Bir anlamda, inançlar dünyası, bilinçler dünyasına dönüşmüştür. Bir varmış, bir yokmuş!

Düşler dunyası, aydınlık (ışık) ve karanlık karşıtlığının bir belirgisi (sendromu) olsa gerek. Işık, yukseklerden geliyor ve karanlığı dağıtıyor. Karanlık yerden yukseliyor ve giderek gökyüzünü kaplıyor. Korkunç bir gizem!

Şimdi ilk masalı anlatıyorum. Bir Afrika mıtı. Sudan'dan derlenmiş. Darfur bölgesinde bakır çıkaran bir Alman muhendisi, **Araç ben Hassal**'dan dinlemiş. **Kral Nap**, karanlıkta öldurülecekmiş. Napatalı Nap'ın yazgısı böyleymiş. Çunkü, yıldızı oynaktı, karanlıktan kaçıyordu. Sürekli ışık istiyordu. Sürekli ışığın da bir facia getireceğini ne bilsin büyücüler! Yıldızları, surekli izliyorlar, kurbanlar sunuyorlar, geceler boyu, büyücüler nöbet tutuyor, kutsal ateşi hiç söndürmüyorlardı. Halk, sürekli ağaç kesiyordu ormanlardan. Ormanlar tükendi, ovalar çölleşti ve ülke ateşsiz kaldı. Gunu geldi, Nap öldurüldu. Yerine **Kral Akaf** getirildi. Doğa ve toplum değişmişti. Ormanlar yakılmış, Napal yıkılmıştı. Halk, her şeyin değişmesini, yıkımın tek nedenini Kral Akaf'a yukluyordu.

Bu masalı burada bırakıyorum. Şimdi de, bir Kızılderili mitine değinelim. Çerokili Başkan anlatıyor.

Hiçbir yerde ışık yokmuş. Hayvanlar, karanlıkta tökezleyerek, birbirlerini itip kakarak yürüyorlarmış. Biri öbürüne çarpsa, hemen sızlanıyormuş çarpan: *"Bu dunyada, her şeyden çok ışığa gereksinmemiz var."* Kendisine çarpılan da onaylıyormuş bu sözü.

Işığı tanımadan, ışık gereksinmesini duymak ilginç! Insanın evrensel geni *"ışık"* galiba.

Bu gereksinim, hayvanların örgutlenmesine yol açmış. Sonunda, yoğun bir katılımla, bir toplantı yapmışlar. Karanlığa karşın, iyi bir toplantı olmuş. Kırmızı taçlı Ağaçkakan (karanlıkta rengi seçmek de ilginç), *"Dünyanın öbür yarısındakı hayvanların ışığı varmış, diye duydum!"* demış. *"Güzel! Güzel!"* diye alkışlamışlar onu, öbür hayvanlar. *"Oraya gidersek, bize biraz ışık verebilirler!"* demış Ağaçkakan. *"Işığın tümü onlardaysa, bize vermeyebilirler!"* demış uyanık Tilki. *"Oraya gidince, zorla almak durumunda kalabilirız."* diye uyarmış. *"Kim gidecek?"* diye bağırmaya başlamış topluluk. Işığı almayı kimin başarabileceğini tartışmaya başlamışlar. Faregillerden Keseli Sıçan (possum) *"Ben deneyebilirim!"* demiş, *"Gür, uzun ve guzel bir kuyruğum var. Işığı, tüylerimin arasına saklayabilirim."* Bütün hayvanlar, oybirliğiyle görevlendir-

mışler Keseli Sıçan'ı. Keseli Sıçan yola koyulmuş. Doğuya gıdıyormuş hep (Karanlıkta yön bulması da ilginç!) Doğuya yaklaştıkça, yoğun ışık, gözlerini kamaştırmış. Sürekli karanlıkta yaşamış bir canlı için zor bir durum. Böyle bir durumda, bilmenin ve denemenin ilk koşulu olan *"görmek"* olanaksızdır. Keseli Sıçan, gözlerini oğuşturmaya başlamış. Keseli Sıçan'ın gözlerinin yumuk olması, gündüzleri dışarı çıkamayıp geceleri yiyecek araması, bu yüzdenmiş.

Her şeye karşın, yoluna devam etmiş Keseli Sıçan ve dünyanın öbür yarısına varmış. Orada, bütün görkemiyle ışık ve ısı saçan Güneş'i görmüş. Güneş'in yalnızca bir parçasını kapıp güzel kuyruğunun tüyleri arasına saklamış. Ama Güneş sıcakmış da. Sıcaklık, tüylerini kavurmuş. Keseli Sıçan, güdük ve çıplak kuyruğuyla geri dönmüş. Bütün hayvanlar, *"Aman Tanrım! Kardeşimizin gür, uzun ve tüylü kuyruğu çıplak ve kısacık kalmış"* diye ağıt yakmışlar.

Bu kez, Şahın ışığı getirmeyi üstlenmiş. *"Başka bir yöntem kullanacağım!"* demiş, *"Kuyruğuma değil, başımla getireceğim ışığı!"* Şahın, aydınlıklar ülkesine vardığında, Güneş'in bekçileri direnmişlerse de, yüksekten uçup aşağılara dalmış ve Güneş'ten bir parçayı pençeleyip başına koymuş. Ama Güneş sıcakmış. Başının tüylerini yakmış. Şahın'ın kafası, bu yüzden kel kalmış.

Şahın'ın da başarısız olması, hayvanlar topluluğunda umutsuzluk yaratmış. Herkes ağlayıp sızlaşırken, otların arasından ince bir ses, *"O kardeşlerimiz birer erkekti."* diye söze karışmış. *"Belki de, bu işi bir kadın yapmalı."* demiş. Topluluk hep bir ğızdan, *"Sen de kimsin?"* diye kızgınca sormuşlar. *"Ben örümcek nineniz"* demiş ince ses. *"Belki de, dünyamıza ışık getirmek için yaratılmışımdır. En azından denemeliyim. Siz de, yiğit savaşçılarınızdan birini yitirmemiş olursunuz."* Bu yanıt, Kızıldeni'nin yaşam biçimine uygun. Örümcek Nine'nin önerisi oylanmış, onaylanmış. Görevi üstlenen Örümcek Nine, yola koyulmuş. Önce, bir çamur parçasını avucunda yuvarlayarak çanak yapmış. Dönüş yolunu yitirmemek için de, arkasına liflerini döşeye döşeye doğuya yönelmiş. Küçük ve sessiz olduğundan, Güneş halkı, onu fark edememiş. Güneş'ten küçük bir parça almış ve onu çanağına koymuş, geride bıraktığı liflerini izleye izleye batıya varmış. Örümcek Nine'nin getirdiği Güneş, ışığıyla ve sıcağıyla, batıya yeni bir yaşam sağlamış. Örümcek, bu deneyimiyle, ağını, o günden beri güneş yuvarlığı biçiminde örer. Ağının lifleri de, güneş ışınları gibi dağılır. Ağını da, güneş doğmadan hazırlar.

Bu masalı da, burada bırakalım. Son olarak Batı'dan bir masal anlatalım.

Batı'nın mitleri, eski Yunan mitlerinin sureği olduklarından, bızı bır örgeden (motif) bır örgeye, bır anlatıdan başka bır anlatıya götürebılır, bu yüzden, dağıttığımı

Hangi aşk vardır ki insanı çarpmadan gerçekleşsin? Tanrıların bahçesindeki bir şölende, çağrılı olmayan yoksullar Tanrıçası ***Penia*** *ile "çareler"in Tanrısı* ***Poros****'un birleşmesinden olmuş* ***Eros****. Aşk, bir çaresizliğin değil, bütün çaresizliklerin çözümü değil mi? Bir bakıma, varsıllığın yoksulluğa yenilgisi de... Sürekli, yokluğu çekilen şeyin aranmasını sağlıyor bize. Yoksulluğun tek çaresi, yokluğun nasıl giderilebileceğinin adlarını aramaktır.*

sanmayın. Önce **Eros**'tan başlayalım. İskenderiye'den Roma'ya değin büyük bir evrim geçiren bu aşk tanrısı, Yer'le birlikte olmuştur. **Thespiais**'te, ona işlenmemiş bir taşın altında tapınıyorlardı. Her aşk, doğal bir ortamın ürünü değil mıdır? Yapmacıklığı sevmeyen tek olgudur aşk. İlk yumurtanın Gece tarafından yumurtlandığı söylenir, yanı karanlıklar yumurtlamış ilk yumurtayı. Yumurta'nın ıkı yarısı ayrılarak Yer'ı ve onun kapağı olan Gök'ü oluşturmuş. İskenderiye'den berı, evrenın gücünü oluşturuyor. O, yalnız turlerın sürekliliğini değ l, varlığın ıç birliğini de sağlar. **Platon**'un *Symposion*unda sunduğu ve

Socrates'ın öğretmeni olduğunu söylediği **Mantinealı Diotime, Eros**'u, büyük tanrılardan biri olarak görmez. Bu anlatım, insana ne kadar da yakışıyor. Tanrılarla insanlar arasında aracı bir "*daimon*"dur, yani ölümlerle ölümsüzler arası bir varlık, kısaca *"cin"*dir. Bu yüzden çarpıyor insanları. Hangi aşk vardır ki insanı çarpmadan gerçekleşsin? Tanrıların bahçesindeki bir şölende, çağrılı olmayan yoksullar Tanrıçası **Penia** ile *"çareler"*in Tanrısı **Poros**'un birleşmesinden olmuş **Eros**. Aşk, bir çaresizliğin değil, bütün çaresizliklerin çözümü değil mi? Bir bakıma, varsıllığın yoksulluğa yenilgisi de... Sürekli, yokluğu çekilen şeyin aranmasını sağlıyor bize. Yoksulluğun tek çaresi, yokluğun nasıl giderilebileceğinin adlarını aramaktır. Eros, ereğine ulaşmanın yolunu, her zaman bulur. Her şeye gücü yetmez, ama süreklı doyumsuzluğun, sürekli kaygının gücüdür o. Eros'un birçok anlatımları vardır. Bir söylenceye göre Bakireler Tanrıçası ile hırsızların Tanrısı **Hermes**'in, bir başka söylenceye göre de, Hermes'le güzellik Tanrıçası **Aphrodite**'ın oğludur. Hangi aşk, bir gönül hırsızlığını ve güzelliğin çalınmasını yansıtmaz? Bütün söylenceler yakışıyor Eros'a. Ama, benim en çok yakıştırdığım, güzeli çalmanın çaresini bulmasıdır. Birçok şair ve yontucu, onu, kanatlı ya da yüreklere coşku veren bir çocuk gibi algıladılar. O, her zaman dikenlere dikkat etmeden gülleri devşirir. Eros'un en büyülü serüveni, **Psykhe** ile olan söylencede anlatılanıdır. **Psykhe,** "ruh"un adıdır. Ruhsuz bir aşk, salt cinselliğe dayanan hayvansal bir dürtü değil mi? Eros, bu hayvansal dürtülerden uzak kalır. Onun karısı **Psykhe**'dir. Psykhe'nin iki bacısı daha vardır. Üçü de, güzeller güzelidirler. Ama, Psykhe'nin güzelliği, insan güzelliğini aşıyordu. Öylesine aşıyordu ki, iki bacısı, ülkenin en yakışıklı kocalarını bulup evlendikleri halde, hiçbir gözüpek erkek, Psykhe ile evlenmeyi göze alamıyordu. Bu durumdan kaygılanan babası, bir kâhine danıştı. Kâhin, babasına, onu süsleyip bir kayanın başına götürüp bırakmasını, kayanın başına bir canavarın gelip ona sahip olacağını söyledi. Babası, Psykhe'yi, bir gelin gibi süsledi, kâhinin belirttiği bir yüce dağın doruğundaki kayanın üzerine götürüp bıraktı. Psykhe, üzülüp dururken bir fırtına koptu, onu yerden alıp havada uçurmaya başladı. Bir vadının üzerine gelince, rüzgâr, onu yumuşak çimenlerin üzerine incitmeden bıraktı. Yorgun düşen **Psykhe,** oracıkta derin bir uykuya daldı. Uyandığında kendisini, altından ve mermerden yapılmış bir sarayın bahçesinde buldu. Saraya daldı. Kapılar, önünde kendiliğinden açılıyor, birtakım sesler, bütün isteklerini yerine getiriyor, kendisine hizmetle görevli görünmeyen köleler olduklarını söyluyorlardı. Hangi güzelliğin görünmeyen kölesi değildir aşk? Gece basınca, Psykhe'nin koynuna, yüzü seçilmeyen bir varlık girdi. Kocasıydı bu. Kocası, ona yüzünü göstermiyordu, ona kim olduğunu sormamasını söyledi. **Psykhe;** sesten köleleriyle, geceleri de görünmeyen kocası ile yaşamaya başladı. Günler geçtikçe, büyük bir mutlulukla yaşadığını kavradı. Ama bir gün, ailesini özledi. Kocasından izin istedi. Kocası, ona böyle bir ayrılığın tehlikeli olacağını söyledi. Aşk için tehlikeli olmayan ayrılık var mı? Rüzgâr, onu kanatlarına alıp yine o kayalığa götürdü. Psykhe, kolaylıkla evine gitti ve ailesiyle özlem giderdi. Bacıları, kardeşlerini böyle mutlu görünce sevindiler, kendilerine getirdiği armağanlara hayran kaldılar. Kocasını anlatmasını istediler, ama o, bir şey anlatamıyordu. Sonunda, kocasının yüzünü görmediğini, yaşadığı gerçeği anlattı. Bacıları, ona hileler öğrettiler. Bir lamba verdiler ona. Lambayı saklayıp kocası uyurken yakmasını ve kocasının yüzünü görmesini salık verdiler. Psykhe, evine döndü ve öğütlenenleri yerine getirdi. Kocasının ergenlik çağında yakışıklı bir delikanlı olduğunu gördü, öylesine heyecanlandı ki, lambayı yerine koyarken, kocasının üzerine bir damla kızgın yağ damlattı. Uyanan Eros, onu terk etti ve bir daha gelmedi. Hangi aşk, hileye karşı dayanabilir? Tuzağa düşürülmüş aşk, yaşam boyu kırgındır. Appolainaire, bu yüzden Kırgın Aşk'ı yazdı. Kırgın aşkın acısına dayanamayan Psykhe, oradan oraya dolanıp durdu. Bir gün, ona sunduğu güzelliğin değerini bilemeyen Psykhe'yi, Aphrodite alıp sarayına kapattı ve ona, akıl almaz işkenceler yaptı. Tahıl ayıklattı, kırlı

yünleri yıkattı ve sonunda da ölüler ülkesine gönderdi. Psykhe'nın ölüler ülkesinde, Hades'ın eşi Persephone'den bir şişe *"gençlik suyu"* istemesi gerekti, kurtulmak için. Ama, şişeyi açması yasaklanmıştı Hangi umutsuz aşkın geriye dönüşü vardır? Her şeye karşın, şişeyi açtı ve düşüp kaldı Onun acısını duyan Eros, onu derin uykusunda okladı ve alıp Olympos'a götürdü, Zeus'un huzuruna çıkardı, onunla evlenmek için izin istedi. Zeus, bu izni seve seve verdi Aphrodithe de Psykhe ile barıştı. Hangi aşk oklanır da, buyülu guzellikle barışamaz?

İşte, size ışıkla karanlığın bir belirgisi daha Aydınlık, bütün büyüleri bozuyor Güzelliklere dayanmak için inancın ötesinde bir savaşım gerekiyor. Yapılan araştırmalar, eski Yunan'da, Homeros öncesi mitolojinin izlerini bulmuştur Bu izlerde, yaşayanlarla ölülerin anası olan gizemli bir *"tanrıça"*'nın varlığını görüyoruz. Bu tanrıça, yılan biçimindedir ve kutsal örgeleri (ritleri, dinsel uygulamaya uygun törenleri), klasik Yunan yaşamının atletizm şenliklerine, insancıl sanat gösterimlerine, toplumsal şölenlerine göre değil, karanlık bir ruhu ve dehşeti yansıtacak biçimlere uygun örgutlemiş Sunaklarda sığırlar değil, domuzlar ve insanlar kurban ediliyor Bunlar, ışığa değil, karanlığa yöneliyorlar. Mermer tozundan dökülmüş ince sütunlu tapınakların gul yapraklı şafağında değil, taze kanların göllendiği dipsiz cehennem çukurunun üzerindeki karanlıkta boğazlanıyordu insanlar. İnanılan varlıklar, akılla yollarını bulan insanlar ve yasalara saygılı tanrılar değil, belirsiz, akıldışı, hayın varlıklardır Biçimlendirilmemiş incitici hayaletler, gulyabaniler ve benzeri yaratıklardır. Kutsallık ortamı da, *"ben veririm, öyleyse sen de ver"* anlayışlarıyla değil, *"ben vereceksem defol"* anlayışıyla donatılmıştır. Karanlığın olumsuz etkisi, yemişlerin ve avların doğal kaynaklarını yok ediyor

Zeus Meilichios, yılan biçimindedir. *Berlin Müzesi*'nde, Zeus Meilichios'u görebilirsiniz **Sir James G. Frazer**, *The Golden Bough* adlı yapıtında, Roma yakınındaki Nemi Gölünün kıyısındaki *"kutsal koru"*dan sözediyor Gunun her saatinde, karanlık korunun bilinen ulu ağacının çevresinde, elindeki kılıcıyla nöbet tutan bir rahip vardı O, rahip ve katıldı Hep, birini beklerdi. Beklediği kişi, er geç onu öldürecek ve korunun rahipliğini ele geçirecekti Rahipliği ele geçirmenin tek yolu, "koru"nun rahibinin kellesini uçurmaktı. Bu, kustal yaşama biçiminin bir görüntüsudür Yılbaşı, yıl sonu, baharın coşkusu, yazın verimlilığı, güzün büyüsü, kışın acımasızlığı, onun için hiçbir şey ifade etmiyordu. Bir damlacık uyku, yaşamının sona ermesi için yeterliydi. **Frazer**'ın söylediği gibi bu, *"bunaltıcı bir görüntü"*dür

Girit Kraliçesi Pasiphae'nın, denizden gelen boğaya aşkı, ortak çocukları, Kraliçe'yi hapsetmek için yapılan kale, bu kalede deliler gibi bir o yana, bir bu yana koşuşan Minatour! Bunların tumu de, sıkıntı veren görüntüler.

M S 222'de, Romalı yazar ve bilgin **Aelian,** *Hayvanların Doğası Üzerine* adlı bilimsel bir yapıt yazmış. Yapıtında, Epir'de bir yılan tapınağını betimler. Epir halkı, bu tapınakta, Apollo'ya kurban sunarmış. Bu tapınakta, tanrıya adanmış bir orman vardır Karanlıklar ortamında, tanrıların yılanları yaşar Bu yılanlara, günun yirmi dört saati, çıplak bir bakire, bal sunar. Tanrıların bakire düşkünlüğü de dikkat çekici! Yılanlar balı, bakirenin elinden kibarca alırlarsa, bolluk olacaktır Huysuzluk ederlerse, kıtlık gelecektir

Jane Ellen Harrison, 1905'te, *Grek Dini Üzerine Bir Çalışma* adlı yapıtına yazdığı önsözde *(Prolegomena to the Study of Greek Religion), Hesperides* ülkesini gösteren bir vazodan sözeder Vazonun bir resmi de vardır yapıtta. Koca boynuzlu bir yılan ağaca sarılmıştır. Tanrıça Gecenin babasız doğan kızları Nimfler ailesi olarak bilinen **Hesperidesler,** ağacın çevresinde dolanıp dururlar Karanlıkların kızları koruması kutsalı

Eski Yunan'ın tanrılar dizgesini kuran Hesiodes anlatıyor: Toprak Tanrıçası Gaia'nın (tanrı soylarının içinde çıktığı ilk element) en genç çocuğu **Typhon**'dur Yarı insan, yarı yılan olan bu titan çok büyuktur Başı yıldızlara çarpar, sağ kolu gundoğumuna, sol kolu gunbatımına değin gökyüzünü kaplar Yeryüzünün ışığını

keser Omuzlarından, sayısız gözlerinden ateş çakan, parıl parıl parıldayan ateş dilli birer yılan başı çıkar içinden, boğaların böğürmesine, aslanların kükremesine, köpeklerin ulumasına, yılanların ıslıklamasına benzer sesler çıkarırdı. Bu seslerin anlamını, yalnız, tanrılar bilirlerdi. **Zeus,** ona karşı savaşmasaydı, evrenin efendisi bu yaratık olacaktı. O yürüdükçe, dağlar sallanır, dünya inler, karanlık denizlerin üzerine ateşler saçılır, okyanuslar kaynar, kabaran dalgalar toprağı döverdi. Zeus bile onun karşısında bir ara çözümdü. Ölüler diyarının tanrısı **Hades** titredi. Zeus, gücünü yeniden topladı ve Olympos'tan sıçradı, oklarını savurarak yılanlarının başını kopardı. **Tanrıça Gaia**, oğlunun başında ağladı. Ama, alevler gövdesinden çıktı, dağların doruklarındaki karanlık ormanlara doğru yükseldi. **Zeus,** kurbanını alıp Tartaros'a (ölüler diyarının en çukur bölgesi) fırlattı. Hindistan'da, *Veda Panteon*'unun Kralı İndra'nın, yaratıcı yılan Vritra'ya karşı kazandığı utku da böyle değil mi?

Kutsal kitaplardaki öykü de böyle. Havva'yı yasak yemişe götüren de yılan değil mi? Yehova, deniz yılanı Leviathan'a (timsah) karşı savaşır ve utkusunu Eyüp'e sunar. Eski Ahit'te, Eyüp bölümünün 41. babında bulabilirsiniz öykuyü. Tanrı, Eyüp kulunu denemeye karar verir. Tanrı'yı kışkırtan da şeytandır. Tanrı, Eyüp'e güvenmektedir. Şeytan, *"Mallarını, oğullarını, kızlarını elinden al da görelim!"* der. Tanrı, *"Onu senin ellerine bıraktım. Yalnız, canına karışma!"* der. Doğal afetler ve düşman kabileler, Eyup'ün yedi oğlunu, iki kızını, yedi bin koyununu, üç bin devesini, beş yüz kancık eşeğini, kölelerini yok eder. Eyup, bütün bunlara karşın, tanrıya karşı sorumluluklarını ve yükümlülüklerini unutmaz. Tanrı, Şeytan'a, "İşte Eyup budur!" der. Şeytan, bir de canına dokunulmasını önerir. Tanrı, yaşamına dokunulmaması koşuluyla, Eyüp'ü, yine Şeytan'ın ellerine bırakır. Eyüp'ün her hücresi, irinli yaralarla kaplanır. Eyup, bu olup bitenleri de, Yehova'nın dileği olarak sabırla karşılar. Sonunda Tanrı gelir ve ona, *"Kuşağını beline sar."* diyerek suaygırı gibi güçlü olmasını öğütler. Eyüp, Yehova'ya sorar, *"Leviathan'ı olta ile çekebilir misin? Ve ilmekle onun dilini çıkarabilir misin? Yahut çengelle çenesini delebilir misin? Sana çok yalvarır mı? Yahut sana tatlı sözler söyler mi? Seninle ahit keser mi ki, onu daima köle alasın? Onunla oynar mısın, kuşla oynar gibi? Ve onu kızların için bağışlar mısın? Balıkçılar takımı, onu alır satarlar mı? Tüccar arasında onu pay ederler mi? Derisini kancalarla doldurabilir misin? Başını da balıkçı zıpkınlarıyla? Elini üzerine koy cengi hatırla ve bir daha etme."* Kitab-ı Mukaddes'in Eyüp bölümünde böyle yazıyor işte.* Rab böbürlenerek *"Onu uyandıracak yüreği pek adam yoktur. Ya, benim önümde durabilecek olan kimdir?"* der Eyüp'e.** Yehova, utkusunu Eyüp'e armağan eder ve **Temanlı Elifaz**'la **Şuahlı Bildad**'ı ve **Naomalı Tsofar**'ı, Eyup'e yedi doğa, yedi koç vermeye mahkûm eder.

Biz, yine **Zeus**'a dönelim. Zeus, titan Kronos'un oğludur. Prometheus da, Kronos'un küçük kardeşi titan Iapetos'un oğlu. Amcazadedirler yani. Hesiodes öncesi mitolojiye göre, Prometheos, kile biçim vererek insanları yarattı. Ama, **Theogonia**'da, bu söylenceye yer verilmez. **Prometheos,** bir kurban töreninde, etleri bölüştürürken, Zeus'a kazık attı. Etleri sıyırıp ikiye böldü. Kemikleri, içyağına sararak işkembeye doldurdu, etleri de deriye sardı. Zeus'a, istediğini almasını söyledi. İçyağını gören Zeus, onu aldı, etler de insanlara kaldı. Yükünü alıp Olympos'a çıkan Zeuz, içyağını ayırınca, altından kemiklerin çıktığını gördü ve çok kızdı. Prometheos, ilk insancıl savaşımını kazanmıştı, ama bu yüzden de Zeus'un hışmına uğramıştı.

Zeus, bu olaydan sonra, insanlara kınlendi. Onları cezalandırdı. Ölümlülere, tanrılar dağından bir daha ateş göndermedi. Prometheos da, güneşin tekerleğinden ateşi çaldı, insanlara ışığı ve sıcağı yeniden sundu. Başka bir söylencede, ateşi demircinin ocağından çaldı. Güneşin tekerleğinden alması daha uygun.

İnsanların ışıktan ve ısıdan yoksul kalmadıklarını gören Zeus, hem ölümlüleri hem Prometheos'u cezalandırdı. Ölümlülere Pandora'yı gönderdi. Kötülükleri tanımayan insancıklar, Pandora kutusunu

* *Kitab-ı Mukaddes, s. 537-538, Kitab-ı Mukaddes Şirketi Yayınları, 1976 İstanbul*
* *agy, s. 538*

açınca, bütün dünyaya saçılan kötülüklerle tanıştılar. İnsancıklar, kötülüklerle boğuşurken, Prometheos da çelikten zincirlerle Kaukaus dağına bağlandı Ekhıdna ile Typhan'ın çocukları olan bir kartalı da başına koydu Zeus Kartal, her sabah geliyor, Prometheos'un karacığeriyle kahvaltısını yapıp gıdıyordu Prometheos'un ertesi sabaha değin büyüyen karacığeri, kartalın sürekli kahvaltısıydı. Zeus, Prometheos'u bağışlamamak için, **Styks** üzerine andıçmıştı. Styks, Okeanos ile Tethıs'in oğullarıdır Bu karanlık ırmak, ölüler dıyarında akar. **Hyginus,** onu Gece ile **Erebus**'un (karanlık) çocuğu olarak gösterir. Bu söylence daha uygun Çünku, ölüler ülkesinde akıyor Evren uzerınde egemenlik kuran tanrı, gece ile karanlığı, karanlıklarda akan oğulları üzerine and içıyor. Kutsalların kaynakları, ne değın ürkütucu değıl mı? Bütün bunlara karşın, **Herakles** (Hercul), bütün klasık mıtolojılerın bu en yaygın, en halkçı kahramanı, babasının (Zeus) kararına saygı duymayarak Zeus'un kartalını bır okta öldurür, güçlü bılekleriyle çelık zıncırı söker ve Prometheos'u kurtarır

Son tunç çağı ile ilk demır çağı, göçebe Aryan sürülerının kuzeyden, Semıtik (Samı) sürülerının güneyden, eski dunyanın merkezı olan Akdenız'e ınmesınden önce, doğanın ve yaşam gereksınımlerının, bıtkısel, hayvansal ve ınsansal varlıkların, ışığı yasaklayanlarla ışığı çalanların savaşımı bıçımında görüntulenır. Tanrılarla ınsanların çatışma alanlarında ışık ve karanlık kesışıyor Tanrılar, insanlara karanlığı uygun görürken, ınsanlar ışık için savaşıyorlar

Artık, tanrıları ahlâksal bır yargılamaya tabı tutabılır z. Kuran, Tanrı'yı yerlerın ve göklerın ışığı olarak betımlıyor. Eksıksız şöyle: *"Allah, ışığıdır yeryüzunün ve goklerın; ışığının durumu, kandıl konan bır yere benzer; orada bir kandıl var; kandıl bır sırça ıçınde, sırça da ışıl ışıl yanan bır yıldız gıbı, doğuda da, batıda da olmayan kutlu zeytın ağacından yapılmış; ateş dokunmadan da, yağı hem ışıyacak, nur üstüne nur; Allah, nuruyla doğru yolu gösterır dilediğine ve örnekler getırır ınsanlara ve Allah her şeyı bılır"* (Kuran, Nur suresı, ayet 35) Yazık k. ınsanın istemıne ve çabasına saygı duymuyor Tanrı. Işığı, kendı istedığı kımselere veriyor.

Tanrı'nın tek bır ölçüsü var: Kendısıne boyun eğme Boyun eğenlere ışığını verır, boyun eğmeyenlerı karanlıkta bırakır Kutsal kıtaplardakı Davut söylencesı, bu savımızın kanıtıdır. Davut, eskı ve yenı ahıtlerde, yanı Tevrat'ta ve Incıl'de kral olarak gösterılır, ama Kuran'a göre, o peygamberdir. Mezmurların şairi, **Beyt-Lehemli Yessen**'ın oğlu **Davut,** toplumsal değerlere saygılı değıldır. Kayınbabası Saul un ölümünden sonra, Ibranı kralı olur * Kral olduktan bır yıl sonra, ordularını, Yoab'ın komutasında sefere çıkardı Kendısi, Yeruşalım'de kaldı. Bır gece, sıcaktan uyuyamadı, dama çıktı ve yıkanmakta olan bır kadını gördü. Bu kadın, Yoab'ın en cesur askerlerınden Hıttı Urıyan'ın karısı ıdı Ulaklarla onu getırttı ve onunla yattı Kadın gebe kaldı. Davut'a haber göderdi. Davut, Yoab'a haber saldı, Hıttı Urıyan'ı istedi Urıyan geldı. Davut, ordudan haberler sordu ** Amacı çok şeytanca değıl mı? Urıyan, karısıyla yatacak, savaştan döndüğünde, durumu anlayamayacak Urıyan, evıne ınmedı, kulları ile yattı. Davut, ona nıçın evıne ınmedığı sordu. Urıyan, Israil'le Yahuda haymelerde yatarken, Yoab ve kulları, kırlardayken karısıyla yatamayacağını söyler **Davut,** onu çağırıp sarhoş ettı. Urıyan yine evıne ınmedı. Ertesı gunü, Yoab'a bır mektup yazdı, **Hitti Uriyan**'ı savaşın en sıcak bölgesıne göndermesını ve en önde cenge sokmasını buyurdu. Urıyan, savaşta öldu Davut da, Urıyan'ın karısını aldı

Yoksulun bırının tek bır kuzusu vardı Onu, kızından bile çok seviyordu. Varsılın bırının de, doksan dokuz koyunu vardı. Bır gün, varsıla bır konuk geldı Yoksulun kuzusunu alıp konuğuna kurban ett Yoksul, Davut'a varıp varsılı şıkâyet ettı. Davut, *"Ne yapacaksın tek kuzuyu? Belkı haksızlık etmış, ama sen onun yanında*

Kıtab-ı Mukaddes, Tevrat, Ikıncı Samuel, Bap 2, ayet 4, s 307
** *Kıtab-ı Mukaddes, Samuel II, Bap 11, ayet 2-7, s 315-316*
** * *Kıtab-ı Mukaddes, agy, Bap, 12 (Samuel II)*
** ** *Kıtab-ı Mukaddes,*

çalış, bu daha iyi." dedi, *"Ama istersen, o adamı cezalandırırım."* Yoksul, varsılın cezalandırılmasını istedi Davut, varsılın yoksula dört kuzu vermesini buyurdu Varsıl, Davut'a gelip Uriyan'ın karısına yaptıklarını anlattı Davut, kararından vazgeçip yoksulu azarladı.*** Rab, Davut'a kızdı ve onun ilk doğan çocuğunu ölümle cezalandırdı. Davut çok üzüldü, yeni giysilerini giyip Rab'ba yalvardı, secde etti. Rab, Davut'a yeni bir oğul verdi: Süleyman. Onu da, peygamberlikle kutsadı.****

Muhammet de, Davut'u anlıyor *"Ve andolsun ki biz Davut'a ve Süleyman'a bilgi verdik. 'Hamdolsun Allah'a ki' dediler, 'bizi inanan kullarının çoğundan üstün kıldı."* (kuran, Naml suresi, ayet 15) Sebe suresinde de, Davut'a Allah'ın nasıl yardımcı olduğunu öğreniyoruz. *"Ve andolsun ki, biz, Davut'a katımızdan lutfettik, üstünluk verdik, 'Ey dağlar' dedik, 'onunla birlikte arındırın beni ve ey kuşlar, siz de' demiri yumuşattık."* (Ayet 10) *"Sabret ne derlerse ve güçlü kulumuz Davut'u an, kuşku yok ki, o, sürekli Rabbine dönen, tövbe eden bir kuldu."* (Sâd suresi, ayet 17) Bu değin bencil bir tanrı olamaz Davut, o büyük günahı işleyecek, o akıl almaz haksızlığı yapacak, salt Rabb'a dönüp tövbe getirip secde ettiği için peygamber yapılacak! Kuzu olayı, Kuran'da olduğu gibi anlatılmıştır Tek dişi kuzuyu, zengine veren Davut, secde edince, bağışlanır. Tek kuzusu elinden alınan yoksulun ne olduğuna ise, hiç değinilmez.

Davut'a saltanat ve hikmet verilmesini, Kuran, Tevrat'tan çok farklı anlatmıyor Tevrat'ta, Saul'u bir Filistinli öldürür, Kuran da, doğrudan Davut öldürür (Bakara suresi, ayet 251) Tanrı, Davut'u öyle sevmiş ki, ona *"Zebur"*u indirmiş (Nisa suresi, ayet 163; İsrâ suresi, ayet 55)

Kuran da, hıristiyanlığın üçlemesini kabul ediyor. Bir farkla ki, Kuran, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğunu benimsemiyor Tanrı, kimi peygamberlerini, öbür peygamberlerinden üstün tutmuştur. İsa da bunlardan biridir. Onların bazıları, Allah'la konuşmuştur Meryem oğlu İsa'ya apaçık kanıtlar vermiş ve onu "ruhü'l kudusle güçlendirmiş"tir. (Bakara suresi, ayet 253) Demek, İsa'nın kutsal ruh ile yaratıldığını, Kuran, kabul ediyor.

Davut'un insani olmayan davranışını neden bağışlamış Tanrı? Çünkü o, İsrailoğulları'nın Rabb'a inanmayanlarını lanetlemiş! (Mâide suresi, ayet 78)

İşte, köktencilik (radicalism, cezriyye), toplumsal düzeni, böyle bir köke götürmek istiyor. Yani karanlığa Köktencilik, yürürlükteki toplumsal ilişkilerin kökten değişmesini öngören siyasal-ideolojik akımlara verilen bir addır Tarihte, köktencilığın çok farklı sınıfsal içerikler taşıyan biçimleri görülmüştur 18 ve 19 yuzyılların burjuva köktencılığı, soylulara ve onların saltıkçı (monarşik) yönetimine karşı savaşım veren burjuva sınıfının yukselme dönemindeki demokrat ve devrimci hareketinin en tutarlı yanını oluşturur. Devrimci işçi hareketi içindeyse köktencilik, sahte devrimci, sol fırsatçı ve yozlaşmış bir akımı ifade eder Çunkü, köktenci sosyalistler, geniş cephe siyasasını yadsıyorlar. Bu tutum, işçi partilerinin emekçi kitlelere ulaşmaması demektir. Lenin, bu hareketi komünist devrimin çocukluk hastalığı olarak tanımlamıştır. En büyük hedefleri de parlamentolardı Devrimciler, bu kurumlarda bulunamazlardı. Turkiye'de, bu hareketi, özellikle 1977 ve 1979 seçimlerinde yaşadık Birtakım örgutler, seçim bölgelerine dağılarak halkın sandığa gitmesini engellemeye çalıştılar. Çok devrimci görunmelerine karşın, örgütlü savaşımın uzun ve kararlı sürecine katlanamazlar. İşçi sınıfının dışında, hemen silahla düzeni değiştirmek gibi bir iyecenlikleri var! Kaynağında, sol köktencılığın sınıfsal içeriğinde, kuçuk burjuva sınıfından kopmuş devrimcilerin işçi sınıfına egemen savaşımlarının yerine, serüvenci ve terörcü bireysel hareketler biçiminde görülüyor. Özellikle işçi sınıfının demokratik savaşımını baskı altına almaya çalışıyorlar. Bu tutum, gericiliğe ve emperyalizme paha biçilmez fırsatlar hazırlıyor

Peki, köktenci islamın sınıfsal içeriği nedir? Dinsel siyasa, kaynağında gerici bir öğretinin içinde, iyice gerici bir içeriğe sahip. Gerici bir öğretinin içinde, neyi ifade eder köktendincilik? Kuşkusuz, karanlığı Yani bizi, Davut'un insanı değerlere saygısızlığını, yoksulluğu cezalandırmasını,

varsıllığı desteklemesini onaylamaya çağırıyor Bu savımız, duygusal bir karşı çıkışın ya da düz bir mantığın ürünü değildir Köktendinciler, değişimin, gelenekleri ve kuralları kusurlu, gücünü yitirmiş bulan ya da bunların yasadışı sayıldıklarını sanan yığınlara hitap ediyor Örneğin, **Sait Nursi,** böyle bir tepkiyi temsil ediyor Sait Nursi ve müritleri, "gazi" nitemiyle niteleniyorlar. *"Gazilik"* kavramının islam toplumlarındaki çağrışımları çok etkileyicidir. Dunyasal yaşamda yiğit, üstun yetenekli, saygındır. Gazi'nın savaş alanlarında gösterdiği başarı, toplumsal ilşkilerde görulen kazanılarından başka, sonsuz yaşamdaki tanrısal ilişkilerde de gözetilir Yanı cihadın dışa dönük boyutu değin, içe dönuk boyutu da önemlidir Sait Nursi'den sonra, siyasal yaşamda yasal olarak yer alan partilerin önderleri de, kendilerini "mucahit" olarak nitelıyorlar Kitleler, **Necmettin Erbakan**'ı, **Şevket Kazan**'ı, **Şevki Yılmaz**'ı, **Hasan Hüseyin Ceylan**'ı, **Halil İbrahim Çelik**'i mucahit diye alkışlıyorlar Sivas'ta 37 şairi, yazarı ve başka sanatçıları yakan Belediye Başkanı Karamollaoğlu, "gazi" sıfatını aldı ve parlamentoya gönderildi

Girişim dergisi, "cihad" kavramını, kitlelerin bilincini geliştirmeye yönelik eylemci bir oluşumun adı olarak tanımlıyor. Girişim'i ve şimdilerde köktencılığı benimsediği görulen *Yeni Şafak* ve *Zaman* gazetelerini okuduğumuzda, "cihad"ın, Guney Amerika'da köktenci içerikli "conscientizacione" terimi ile eşanlamlı olduğunu söyleyebiliriz. Yani bilinçlendirme işi Islamın uluslararası ilişkilerde güç kazanması için savaşımı öngörüyor "cihat" Terim 1940'ta, **Sait Nursi** tarafından kullanılmaya başlandı Ilk kez, Risalelerini okuyanları ve yayanları, "gazi" olarak niteledi. "Gaziler", inançsızlığa karşı savaşıyorlardı. Çok sıra dışı sayılan bu terim, kaynağında rejime karşı bir tavrı ifade ediyor, ancak, terimin içi boş. Çunkü, duşmana karşı bir savaşım söz konusu değil. Duşman, açıkça, Cumhuriyet'in gerçekleştirdiği devrimdir, Türkiye'nın çağdaşlaşma çabasıdır "Gaziler"i ve "mücahitler"i, Cumhuriyete ve devrime karşı militanlar olarak algılayabiliriz. Bu, bir "kök-örnek"tir (paradigma) Davranışlar çerçevesinde "haram-harem", aile yaşamında "namus-saygın", ekonomi alanında "kanaat-rızk", toplumsal adalet konusunda "hak-adalet", bireye ilişkin sorunlarda "insan-hayvan" kavramları, köktendincilerin kullandıkları ikna edici kavramlardır. Bunlar, islamcı kültürun dağarcığından alınmış çağdışı terimlerdir Soru şudur: "Sait Nursi"nın eğitimli olmayan müritleri, hangi yöntemle, bu savlarını yaşama geçirecekler? Bunları somut stratejilere dönüşturebilirler mi?

Sistemli eğitimden geçmemiş, altyapısı sistemli eğitimle oluşturulmamış insanlar için verilecek yanıt *"Köktenci islam kuramcısı Nazif Şahranı'nın deyimiyle 'yaygın islam bilgisi' ile olacaktır."* Anadolu'da yaygınlığı kalmamış "İlm-i hâl'ler, bu gereksinimi karşılamakta yetersizdir. Tarikatlarda beslenmiş kuramcıların Kuran metnine yabancı yapıtları, boşluğu dolduruyor Kuşkusuz bu durum, toplumsal bilincin körleşmesine yol açıyor. Bu gelişmeyi *"demokratikleşmenin gereği"* sayan birtakım solcular, söylemlerini değiştirmek zorundadırlar, çunkü islamın tarihsel doğuşu, özgul bir durum gösteriyor Bilinen evrensel dinler, bir büyük imparatorluğun içinde doğmuşlardır O buyuk uygarlıkların ve ekinlerin (kültürlerin) yozlaşma sürecinde, ezilen kitlelerin umutları olarak yukselmişlerdir. Örneğin, Musevilik, eski Mısır uygarlığının yozlaşmaya başladığı dönemde, Yahudi köleler arasında, bir kurtuluş ideolojisi olarak doğmuştur. Hıristiyanlık, yozlaşan Roma yönetiminin sömurgelerinde filizlenmiş, kölelerin omuzları üstünde yukselmiştir. Buddizm'in kurucusu Gautama, M Ö 560'da, Hindistan'ın guneydoğusunda egemen olan büyuk bir prensin oğlu olarak Kapilavastu'da doğdu M Ö 525'de, yani 35 yaşındayken, kast duzeninin yoksulları nasıl ezdiğini gördü ve onların mutlulukları için Brahmanizmin karşısına çıktı Buddizm bir din mi, bir felsefe mi? Bu sorunun yanıtı verilebilmiş değildir. Ama, bir inanç dizgesi olduğu görulüyor. Gautama, üç-beş arkadaşıyla, yaşamın acılarını dındırmeye çalışıyordu. Doğrusu, yaşamın acılarını dındırmekte pek başarılı olduğu söylenemez Insanın acılardan kurtulması için *"nirvana"*'ya varılmasını

istemiş sonunda. Nirvana, yani sonsuz barış ve mutluluk, ancak ölumle birlikte sağlanabilir. Sonsuz barışa ve mutluluğa, yaşamda varırsanız, "nirvana"ya erişiyorsunuz, ölünce *"parinirvana"*ya. Kısacası, yaşam sevincini, yaşarken yitirmek, ölunce yitirmek. Budistlerin bu öğretileri, butun tasavvuf ehlinin öğretisine girmiştir. Ölmeden önce ölmek, yani *"fenafillah"*, nirvana ve parinirvanadan başka bir şey değildir *"Ölunce, bütün dertlerimizden kurtuluruz."* Önemli olan, ölmeden kurtulmaktır dertlerden Bunun yolu da, yaşama sevincinden uzaklaşarak çileye girmektir. İşte, butün dinlerin ortak felsefesi. Kaynağında, buddizm, protestanlik gibi, egemen olan dinin yarattığı bunalıma karşı doğmuştur Gautama, butün kastları dolaşarak duzene karşı çıkılmasını istiyordu. Başa çıkamayınca, çileye yattı Ingiliz yazarlarından Gough'un dediği gibi, Upanişad'ın inanç dizgesinden (brahmanizmden) "Brahman"ı çekin, geriye kalan buddizmdir.

Muhammet'in dini, bütün dinlerden farklı doğdu. Islamlik, tarih boyunca bir devlet kuramamış, somut anlamda hiçbir imparatorluğun egemenliğinde kalmamış Arap topluluklarında doğdu. Bir zamanlar, Mısır firavunları ve Ibrani Kralı Süleyman, Arap yarımadasını egemenlikleri altına almışlar, ama çöl Arapları, böyle bir egemenliğin farkına bile varmamışlardır Arap yarımadasındaki tüm siyasal gerginlikler, Hicaz Araplarıyla (Ismailoğulları) Yaktan (Kahtan) Araplarının yani Yemenlilerin arasında yaşanmıştır Araplar, kendi tarihlerini, Ibrahim'in soyuna değin götürürler Bu bilgilerin kaynağı da Tevrat'tır Yani, çöl halkının tum tarihi "mitos"a dayanıyor Platon da, Yunan halkının somut tarihini yazamayınca mitosa dayanarak Atlantis'i yaratmıştı, ama öğrencisi **Aristoteles,** Atinalilar'ı yazarak Yunan yaşam biçimini somutlaştırdı Mitos'un içine akli soktu. Arap mitosunun içinde akıl yoktur. İslamlik, işte bu mitosun içinde doğdu. Herhangi bir imparatorluğun kalıtına sahip olamadı Arap kabilelerini, Mekke sitesinin gelenekleri etrafında toplayıp bir devlet kurdu. Bu yuzden, islam, dinsel olanla siyasal olanı, nesnel olanla tinsel olanı ayırmakta zorluk çekmiştir. Kuran, bireyin hukukundan aile hukukuna, medeni hukuktan ceza hukukuna değin tüm toplumsal düzeni içeriyor Devlet hazinesinin nasıl oluşturulacağını ve kullanılacağını bile kurala bağlamış Bu durum, islamın çağdaşlaşmasını engelliyor

1979 yılında, İran'da büyuk değişimlere yol açan islamcı eylem, İran sınırlarının dışına taştı. Bu değişimi sağlayan mollalar, eylemlerini *"islam devrimi"* diye nitelediler. Iranlı köktendinciler, şaşılası biçimde, amaçlarını, 1789 Fransız Devrimi'nin *"özgürluk, kardeşlik, eşitlik"* terimleriyle açıkladılar Bu amaçlarla, söylemleri arasında büyük bir çelişki görülüyor: Iran devrimcileri, devrimlerinin dinsel nitelikli olduğunu ileri sürüyorlar. Eleştirdikleri toplum duzenini, islamcı düşünceyle değiştirmeyi öngörüyorlar. Islamcı köktencıler, islamın doğuşunu kendilerine *"kökörnek" (paradigma)* olarak alıyorlar. Bu kokörnek, kaynağında, özgurlük, kardeşlik ve eşitlik kavramlarına karşı Fransız Devrimi'ni besleyen aydınlanma felsefesi, aklın öncülüğüne dayanıyordu. Aydınlanma çağının öncü yazarlarından **Chateaubriende**, *"Ben, hıristiyanlığı en doğru din olduğu için değil, en şairane din olduğu için seviyorum."* diyordu. Islam ise, şiire ve şaire karşı Şuârâ suresi, butün şairleri yalancılıkla suçluyor. Duygunun özgür yansımasına izin vermeyen bir dinin, düşüncenin özgürleşmesine izin vermesi beklenebilir mi?

Eşitlik kavramı, insana özgu bir kavramdır. Doğal yasalara yaslanarak sağlanamaz. Doğada geçerli olan yasalar, *"eşit olan gelişme yasaları" değil, "eşit olmayan gelişme yasaları"*dır. Kuzey Kutbu'nda doğan Eskimo'nun gelişme koşulu, Italya'da doğan insanın gelişme koşuluyla eşit olur mu? **Leonardo da Vinci**, kesinlikle, Kuzey Kutbu'nda doğamazdı. Hıristiyanlığın kurucusu **Isa,** insansal olanla tanrısal olanı birbirinden ayırmıştır: *"Sezar'ın hakkı Sezar'a, Tanrı'nın hakkı Tanrı'ya."* Bu, siyasal olanla dinsel olanın kesin ayrımıdır da. Iki otoritenin bir-

* *Ahmet Cevdet, Kısas-ı Embiya, c.2, kısım I. s 120, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1972 Istanbul*

birinden ayrılığını ilke olarak belirliyor Oysa, islam tek bir otorite tanıyor: Allah! Harıcılığın doğuşu, Sıffin savaşında, Ali'nın tahkımı kabul etmesinin Kuran'a aykırı olduğu savıyla olmuştur. Temın kabilesinden Edye oğlu Urve, *"Allah'ın emrinde, adamları tahkım ediyorsunuz, halbuki kimsenın hakımi yoktur, hükum yalnız Allah'ındır."* dedi ve Ali'den ayrıldı.* Yargının Allah'a özgü olduğu bir duzende, özgurleşme sözkonusu olamaz. Tarih boyunca, hırıstıyanlık dunyasında, sürekli ıkı otorite olmuştur: *Sacerdotium (kilise)* ve *regnum (devlet, krallık).* Bu ıkı otorite, uyum içinde olduklarında bile, yetkilerını bölüşmemişlerdir Çatıştıkları zaman da, demokratik gelişmeye kendılığından yardımcı olmuşlardır Oysa, islam toresı, böyle bır gelişmeye kapalıdır. Hırıstıyan dünyasında, çatışma dönemlerındekı gelişme, yaşam bıçımını oluşturmuştur Kılise, öteki yaşamın bırçok şeylerını egemenlığı altına alırken, örneğin cennette arsa satarken, kral, yaşam kaynaklarına sahıp olmuştur

Islam dünyası, böyle bır çatışmadan yoksun olduğundan, islam ekınında felsefe ve sıyasal kavramlar dızınında, *"ruhani ve dünyevi", "yaşam alanı ve dinsel yaşam" "dinsel ve layık"* gibi kavram çıftlerıne rastlanmaz. Layik kavramı, 20. yüzyılın başlarında, ilk kez, **Dr. Abdulah Cevdet** tarafından kullanılmış, Türkçe'nın aracılığıyla Arapça'ya geçmıştir "Kilise" ile "scola" çıftını karşılayacak bir ruhani örgute de rastlanmaz. Islamda, Batı dillerındekı, ruhbandan başka olan halk anlamında "laity" terımını karşılayacak bır terım de yoktur Muslüman halkların dillerında, ıslam ıçın "laity", dınsel kurumların egemenlığı dışındakı yaşam alanlarını içeren her türlu kavram, "inançsızlık" ve "kufür" sayılıyor Bu yanılgı yı duzeltmek, ne yazık ki köktendıncılerın hedefleri arasında yer almıyor.

Sıyasal söylemle dınsel söylemın bılınçle özdeşleşmesi yerıne, ınançla bütünleşmesi, her turlü değışme ve dönüşme hedefını geçersız kılıyor. Örneğın, Bırleşmış Mılletler'de, Türkıye'nın de görüntü verdığı "Islam Ülkeleri Topluluğu"nun uyeleri, tutarlı bir birlık olarak görunmüyorlar Kımi üyeler, emperyalistlerle kol kola hareket ederken, kımileri sosyalistlerle flört edıyorlar, kimileri de, yansız bir blok oluşturuyorlar Ekonomi, sağlık, eğitim ve kültur konularında, ust duzeyde toplantılar düzenlıyorlar, ama bağımsız kararlarını yaşama geçiremiyorlar. Bu başarısızlıklarında, müsluman ülkelerin, başka inançtaki halklarla keskın bır karşıtlık içınde olduklarını gözlemlıyoruz. Libya, Mısır, Irak, Suriye, Iran, uluslararası ilişkilerinde bır turlu evrensel çıkar kavramını yakalayamıyorlar. Suudı Arabıstan'ın çıkarı ise, kendi dındaşlarıyla taban tabana zıt. Urdün, yabancı bır devletın bütçesiyle yaşarken, islam topluluğun üyesi olmayı surdurüyor Tunus ve Cezayir, Fransız sömürgesi olmaktan kurtuldukları halde, özumsedikleri Fransız kulturunden dolayı, dındaşlarıyla uyum sağlayamıyorlar. Arapça eğıtımi bile başaramadılar

Musluman devletlerin anayasalarında, yasallığın ve hukuk sıstemının kökenını, ıslamın kutsal buyruklarının oluşturması, guvence altına alınmıştır.* Bu güvenceyı veremeyen tek anayasa, Turkiye Cumhuriyetı'nin Anayasası'dır. Ancak, 1982 Anayasası'nın 124 maddesi, din öğretımının zorunlu olmasını sağlayarak sıyasal sunun dınsel duygulara düzenlenmesine yolaçtı. Kuşkusuz, bu anayasal zorunluluk, demokratik yaşam bıçımını bır hayli örseliyor.

Biraz tarihe dönelim. 1653 yılında, IV Mehmet, Kubbealtı vezırlerını (bakanlar kurulunu) ve ülkenın ıleri gelen bılım adamlarını huzuruna çağırıyor. Babasının, dedesının ve atalarının zamanlarında, gelırlerın gıderleri karşıladığını, ama o gunden bugune, gıderlerın artmasına karşın, gelırlerın artmadığını, bunun çaresinin araştırılmasını öneriyor. Bılgınlerden bazıları, *"Gelinin ne olacağı, Kuran'la saptanmıştır"* dıyerek gıderlerın kısılmasını ısterler. Bu sav, pek kabul görmez ve sonunda, bu konuda bır araştırma yapılması benimsenir Kâtıp Çelebi, kurulca bir rısale hazırlamak için görevlendirilir

* *A Survey of The Constitutions of The Arab an Muslim States, Leiden 1966, Encyclopedia of Islam*

Kâtip Çelebi, *"Düstûrü'l Âmel li-İslâhi'l Halel"* yani, *"Bozuklukların Düzeltilmesi İçin Tutulması Gereken Yol"* adlı bir risale hazırlar ve kurula sunar İbn Haldun'un *"biyolojik devlet"* kavramından kaşka bir şey koyamaz ortaya Kitapçığında, **Kâtip Çelebi,** devletlerin de insanlar gibi doğup yaşadıklarını, yaşlanıp öldüklerini söyleyerek değişimi önerir. Kısası, gençleşmeyi öneriyor Bir bakıma, *"ebed müebbed devlet"* olamayacağını vurguluyor. Devlet, yaşamını sürdürmek istiyorsa, değişmeye ve dönüşmeye zorunludur. Osmanlı, bu gerçeklere karşın değişmiyor, çünkü islam hukukuna bağlıdır. **Kâtip Çelebi**'nın bu yapıtı, 1857'de Almanca'ya çevriliyor (W F A Behrnauer, Zeitschrif der Deutschen Morgenländischen Gesellshaft) ama Osmanlı, bu yapıttan habersiz kalıyor **Rosenthal,** *Political Thought* adlı yapıtında, **Kâtip Çelebi**'nın yapıtından ayrıntılı biçimde sözediyor, Almanca'ya çevrildiğini b ldiren de o.

Batı hıristiyan uygarlığı, Avrupa'yı kavuran barbar istilalarının yarattığı kargaşa yaşanırken doğmuştur. Batı uygarlığının köklü imparatorluğu Roma'nın çöküşü, kölelerin özgurleşmesine dayanan hıristiyanlığın yaşam alanlarına egemen olmasına yol açtı. Kilise, kendi sıyasal bilimcisi **Aziz Augustine**'yi yetiştirme olanağı buldu. Augustine, *"sıyasal gövde"* kavramını ilk kez dile getirdi. *"sıyasal gövde"*, insan zihninin bir ürunuydu ve kötüydü. Devlet, insanoğlunun cezalandırılması için, en azından ilk gunahın bedeli olarak ortaya çıkmıştır. İlk siteyi Kabil'den başka kim kurabilirdi? İlk İbrani peygamberi ve Tevrat, Augustine'nın esin kaynağıdır Sıyasal kurumların değer kazanması, Aristotales'i tanıma fırsatını yakalayan **Aquinaslı Aziz Thomas** ile olanaklı olmuştur (XIII. yüzyıl) Oysa, islamın tarih üzerine düşunmesi, sıyasal çözümleme yapması, tam tersi bir durum gösteriyor. Bir çöküşle değil, bir çıkışla başlıyor islam uygarlığı. Arap Imparatorluğu, yukarıda da gördüğümüz gibi, Kuran'ın yarattığı bir devlettir Hıçbir devletin çöküşuyle ilişkili değildir ortaya çıkışı Sıyasal otorite, toplumsal bir çökuntunun, insani bir kokuşmuşluğun zorunlu sonucu olarak değil, tanrısal bir lutuf olarak ortaya çıkmıştır. Allah, insanoğlunun yücelmesi için gerekli her olanağın sunucusudur. Islam tarihçileri, sultanları, tarihin özü sayıyorlar Devletin ve sıyasetin zulme ve adaletsizliğe saptığı anda bile, islam bilginleri ve yazarları, sultanın yönetme yetkisinin ve otoritesinin tanrısal istenç sonunda olduğunu savundular Sunni topluluğun, siyasal gövde içinde butunluğunu korumasını, Allah'ın yolgösterıcılığı bakımından zorunlu goruyorlar 1880'de ölen **Namık Kemal,** Türk yazın tarihi için önemlidir Toplumsallığı şiirine tema yapan ilk şair odur. Sanatı toplum için yapmıştır. Vatan, özgürlük ve eşitlik kavramlarını o getirmiştir Bu yüzden de **Padişah II. Abdülhamit** tarafından surgüne gönderilmiş, hapse atılmıştır. Sürgundeyken de ölmüştur. Bu **Namık Kemal,** *Osmanlı Tarihi* adlı yapıtında, **Şeyh Bedrettin**'in asılmasını haklı görur Çünkü, Şeyh Bedrettin, Sultan'a karşı ayaklanmıştır Sultan'a karşı ayaklanmak, tanrının buyruğuna aykırıdır * Otoriteye meydan okumak olanaksızdır Kuran, "ulü'l emr"e, yani devletin başındakının buyruğuna boyun eğmeyi buyuruyor.

Islamın siyasal düşunce sisteminde ve devlet anlayışında, iki köklu yanılgıdan sözedebiliriz: İslamin siyasal öğretisi teokratıktır (dine dayalıdır) ve yönetim anlayışı despotiktir (zora dayalıdır). Pratik yaşamda, bu anlayışların geçerli olup olmadıkları ayrı bir konudur, ama islam hukuku, "ulü'l emre itaat"i, Kuran hükmü sayıyor Devlet, hukuk yaratmaz, tam karşıtı, devlet, hukukun yarattığı bir olgudur. Hizmetine de, Allah izin verir. Hukukun kaynağı Allah'tır. Sultan, yasaları kaldıramaz, değiştiremez.

Islam sıyasa bilimcileri, hilâfa (halifelik) terimini kullanmazlar, onların özenle kullandıkları terim "imam"dır Imamın yönettiği toplumun adı da "ummâ"dır, yani ümmettir Islamdan önce de kullanılan bu kavram, kimi kez siyasal, kimi kez dinsel, kimi kez de etik anlamlar içerir Islamın bu yapısı

Namık Kemal, Osmanlı Tarihi, c 11, s. 52-53

20 yuzyıl sona ererken, dunyanın bır bölumünü *"ıslamcı tehdıt"* altında bulunduruyor. Sözumun başında söylediğim gibi yaşam bıçımımızi, ortaçağa çekmek istiyorlar Kaynağında, çağdaşlığın önundeki karşıtlık, ortaçağ olamaz. Bu, diyalektik bir greçektır Çağdaş aşam, kendi karşıtını üretıyor, ama bu ortaçağ yaşam bıçımı değildır Geleceğın yaşam bıçımıdır.

Solon'dan **Napolyon**'a, **Perikles**'ten **Cromwell**'e, **İsa**'dan **Lenin**'e değın bırçok olgular yaşanmıştır. Köktencı islam da bir olgudur. İslam dunyası, sıyasal gövde olarak bır butunlük göstermıyor, ama köktendınci islami etki, bütün islam coğrafyasındaki sıyasal dınci grupları kpsıyor. 1950'li yıllardan sonra, 1949'da ölen **Mısırlı Hasan el Benna**'nın kurduğu *Müslüman Kardeşler*, Hindıstan altkıtasında, 1978'de ölen Ebu'l İlâ Mevdûdî'nın örgütlediği Cemaat-i Islam Partısi, İran Ayetü'llahlarının islam devrimi sıyasal kavramı, birçok ortak noktayı paylaşıyorlar **Humeyni**, **Bâkır es-Sadr** ve **Taleganî**'nın ıdeolojık öncülüğünü yaptığı *"Laık Alı Şerıatı"*, bır ölçüde özgündur. Bıraz ılkesız (goşist) ıslam, bıraz da ruhbanlar sınıf dıktası Köktencı islam örgütleri, üç coğrafya alanında etkınlik gösterıyorlar. Bu üç coğrafya alanı, bır bakıma üç ayrı ekınsel (kultürel) alanı da ıfade ediyor:

1. Sünni Hint altkıtası: Hınt ekınının egemenlik alanı Hindıstan, Endonezya, Pakistan ve Bangladeş

2. İran-Arap şil bölgesi: İran ekınının etkın olduğu bölgeler. Afganıstan, Türkıstan, Azerbeycan

3. Sünni Ortadoğu: Arap ekınının egemenlik alanı. Kuzey Afrıka, Arap yarımadası, Kuzey Kafkasya ve Mezopotamya.

Orta Asya muslumanları, her uç ekınsel etkının görüldüğü bır alan sayılabılır

Türkıye, bu üç coğrafyadan bağımsız görunuyor. Anadolu'da çok ılginç bır mozayık var Görunuşte, Sunnı-Arap ekınının etkınlığında bır toplum Oysa, Güneydoğu Anadolu'dakı şafii Kırmanç topluluklarına karşın, kuzeye doğru kızılbaş Kırmanç, Zaza ve Türkmen toplulukları yaşıyor Doğu Anadolu'da, özellikle Erzurum yöresinde, sünni-hanıfi toplululuları ağır ıken, Kars yöresinde sünni, kızılbaş, şii topluluklar ıçıçedir Doğu Karadenız'de hanıfi Lazlar, Gurculer ve Türkmen topluluklar bulunduğu gıbı, Orta ve Batı Karadenız bölgelerınde, Kızılbaş Turkmenler, şafii Kırmançlar, hanıfi ve şafii Çerkezler, hanifi Türkmenler yaşamaktadırlar. Doğu Karadenız bölgesınde, anadilleri Rumca olan sünnı topluluklar da vardır. Orta Anadolu'da, kızılbaş ve hanıfı Türkmenler'in yanında şafı Kırmançları da görüyoruz. Akdeniz ve Ege bölgelerınde, hanıfı ve kızılbaş Türkmenler, Doğu Anadolu'dan ve Güneydoğu Anadolu'dan göç etmış topluluklar bulunuyor Trakya'da ıse, hanıfı Trakyalılar'la bırlıkte kızılbaşlar ve Bedrettıncıler yaşıyorlar Bu kompozısyonda, köktendıncıler sıyasal egemenlik istıyorlar. Daha çok, tarikatlara bağlı köktenci islamcılar, Mısır'da devletle belirsız ılişkileri olan Müslüman Kardeşler, ulusal boyutta örgütlenmişlerdir Türkiye'dekı uzantılarında, böyle bir ılişkı görulmuyor. Hılâlcı Ülkücüler, bunların karşısında, *"mılliyetçi muslumanlar"*ı oluşturuyorlar. Güneydoğulu **Müslüman Kardeşler, Mısırlı Seyyid Kutub**'un (1906-1966) daha köktenı duşüncelerını paylaşmalarına karşın, ayrılıkçı görünmüyorlar. Hızbu't Tahrır adıyla en etkın örgüt olduklarını söyleyebılırız. Bunların bır bölümü de, *"ıslami cıhad"* adıyla eylem yapıyorlar Pakıstan'da, Hındıstan'da ve Bangladeş'te etkın olan "cemaat-i ıslam" örgütü, Türkiye'de tanınmıyor Afganıstan'dakı Hızb-i Islâm, saygı görüyorsa da, örgutlu değiller. Cezayır'in FIS, Tunus'un En Nahda örgutleri, Turkıye'ye uzanamadılar

Suudı Vahhabiler ve Pakıstanlı Ehl-ı Hadisçiler, Türkıye köktencı islam örgütlerıne parasal yardımda bulunmalarına karşın, etkın değiller. Vahhabiler, özellikle Mıllı Görüş örgutü ile yakından ılgılıler Ancak bu ilgileri, Avrupa Milli Görüş örgutleriyle daha sıcak.

Devrımci Şiilik'ın Türkiye'de tabanı yok.

Nurcular, sıyasal islam içinde şımdilik demokratik eğilımleri temsil edıyorlar. Yeni Asya ve Samanyolu TV ile etkı alanlarını genişlettikleri söylenebilir Ancak, Nakşıbend tarikatı kadar tehlikeli görünmüyorlar Sıyasal islam, Refah Partısi

aracılığıyla, Nakşilerin etkisinde sayılabilir Çünkü, Refah Partisi'nin bütün önderleri, bu tarikatın muntleri arasında. Inanırları, onlar temsil ediyor.

Bir zamanlar, üçüncü dünyanın Marksçı eğilimli Baasçıları, Türkiye'de hiç olmadılar Kimi sol çevreler, 12 Mart'ın sol cuntacılarını, Baasçı saydılarsa da, onlara egemen olan dunya görüşü, daha çok kemalizmin etkisindeydi Sol cuntacıların önde gelen adamı Doğan Avcıoğlu'nun Baasçı bir eğilimi hiç olmadı.

Islamcılığın jeostratejisi şöyle görünüyor Islamcılık, salt ideolojik etkenlere bağlı olarak değil, islam dunyasının jeostatığine de bağlı olarak biçimleniyor. Örneğin, Irak'ın Iran'a saldırısı, İran devrimini şiilikle ve milliyetçilikle özdeşleştirdi. Böylece, İran islamcılığıyla Arap ıslamcılığı karşı karşıya geldi. İran'ın devrim ihracı, Afganistan'ın, Lübnan'ın ve Irak'ın şii kesimleriyle sınırlı kaldı. Sünni Araplar, köktenci islam örgutlerini kurdular Devrimci gelişmeye karşı, tutucu bir tavır aldılar. Afganistan'da, özellikle Sovyet ışgali, etnik çatışmaları öne çıkararak "Cemaat-i Islam"ı zayıflattı. Talabanıler, buyuk bir çıkmaza suruklendiler ve ancak Pakıstan'da palazlandılar Jeostratejik çıkarlar, en çarpıcı görüntusünü, Körfez Savaşı'nda verdi. Butun Arap devletleri (Lıbya harıç), emperyalist hırıstıyanlarla birlikte, Irak'ın karşısına dıkildiler. Iran bile, Irak'a destek vermedi. Öyle görunuyor ki islam birliği, bir söylenceden başka bir şey değil. Dinsel söylem değil, devlet strateıisi, ıslamcı hareketler ıçın daha önemli Kum'da bulunan İslami Propaganda Bürosu, Cıde'deki Islam Birliği, Hartum'daki Arap ve Halk Islam Konferansı, işbirliğini değil, birbirlerini zayıflatmayı, sıyasalarının temeli yapmışlar Suriye ve Libya, terörcü gruplarla, islam dunyasının önderliğini ele geçirmeyi bir sıyasa olarak benimsemişler Kutsal yerlerin (haremeyn-i şerifeyn) denetimini elinde bulunduran Suudi Arabıstan, Aramco'nun desteğiyle, sıyasal katılımı despotça kısıtlayan, köktendınci bir yönetim oluşturdu Rabıta örgutuyle, dünya ıslam birliğini yaratmak istıyor Kuran'a ve sünette dönüş propagandasıyla, petrodolarını artırıyor Kuşkusuz, vahhabılık şiiliğin en buyuk karşıtıdır

1979'da İran devrimini yaratanlar, *"islamda kral yoktur"* dıyerek Suudı Arabıstan Krallığı'nı hedef alıyorlar 1980'de **Suudi Kral Fahd,** köktendınci tepkileri, Iran'ın etkısınden kurtarmak amacıyla, Avrupa'daki müslüman göçmenlere değın örgütlerini gelıştırdi. Kral Fahd, 1986'da Hafızu Haramey-i Şerifeyn (kutsal yerlerın bekçısı) sanını aldı. Arap Müsluman Kardeşler'in yayın organı *El Cihad*, Afgan direnışını destekleyen Araplara "vahhabı" sıfatının verılmesini şiddetle kınadı ve Kral Fahd'ın sanını yadsıdı Bunları, *"Amerika'nın sesi"* olarak nıteledi. Özgur Iran Radyosu da işbırlikçi olarak ilan etti

Müslüman Kardeşler, Rabıta ve İran Islam Devrımı, ıslamcı propagandayı uluslarüstü görüyorlar, ama bölge devletleri farklı çıkarlarından dolayı birlikte davranamıyorlar Ulusal devlet, geri kalmış ıslam toplumlarının, hâlâ değer verdikleri bir kavram olarak yaşıyor. Ulusal devlet, ıslam devletinin önünü kesıyor.

Şımdilerde "islami ekonomi" gıbi garıp bir terım ortaya çıktı Turkiye'de, Musluman Iş Adamları Sendikası kuruldu Nakşiler, bu sermaye grubunu önemli ölçude egemenliklerinde tutuyorlar. Kombasan, Ihlas ve Faysal Fınans gıbi kuruluşlar, ulkenin en önemli sermaye güçleri durumuna geldiler Işte bu gruplar, Avrupa Ekonomık Topluluğu'na karşı "ıslamı ekonomı birliği" kurmayı tasarlıyorlar. Necmettın Erbakan'ın "sekız G" projesi, bu sıyasanın bir urunu olarak sekız müslüman devlet tarafından yaşama geçırıldı, ama hıçbır işbırlığı görulmüyor. Çunkü, islamı gelenekte ekonomi, bağımsız bir kavram olarak belirlenmemiştir. "Iktısat" terımi, ekonomi karşılığında, ancak 20. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Sözcuğun kökü olan "kasd", "aşırı gitmeme, tutum, bırıktırme" anlamlarını içeriyor. Ekonomık edim (amel), satın alma, satma, sahıp olma gıbı kımı ilişkilerden ibarettir. Üretım bile, "kasd" kavramının kaplamında değildır Şerıat, "ıktısadi amel"in duzenlemesını, ınsanın genel etkınlikleri ıçınde yapar. Zekât, harar (alışverış) ve riba (faız) ile ılgili yasaklamalar, alışverişe yarayan paranın yasal nıteliğini belirler. Humeyni, Tavzihu'l Mesail

(Sorunların Açıklanması) adlı yapıtında, iktisat terimini bile kullanmaz, alışveriş konusunu, Hac bölümünden sonra ele alır. Yani, satma ve satınalma (harıd u furûş) ekonomi eylemi olarak algılanıyor

1950'lerden sonra ekonomi, özel araştırmacıların konusu oldu. Ne kı hukuk ile bütünleştirilmediğinden, şerıatın temel buyruklarını sistemleştırmekten öteye gıdemedı. Ayetu'l Bâkır es-Sadr ve Ebu'l Hasan Beni Sadr, kapitalizm ile Marksçı öğretı arasında bır üçüncü yol olarak nıtelediler "islamı ekonomi"yi. Ekonomi, bır ınsanbılım gibi algılanıyor. Ekonomık etkinlik, Kuran'ın çerçevelediği ahlâk kurallarına göre sürdurulmek ıstenıyor. Ekonomiye de, şerıatın hırkası gıydırılmek isteniyor Her şeyin kaynağı Kuran'adır. Insanın bır gereksınımler bütünu olduğunu söylerek Kurarı'dan tanımlar aranıyor Adaletlı davranma ve zekât kavramlarına dayanarak bir "islam sosyalizmi" türetıyorlar. Bu kavramın içinde ne emek, ne sermaye, ne artıdeğer, ne de sınıf var. Ahlâk, butun bu kavramların önune geçiyor Köktencı ıslamcılar, şerıatta var olan dağınık ekonomık kavramları sistemleştırıyorlar. Köke dönerek ılk ıslam toplumunun örneğine gönderme yapıyorlar Bırıkımi, gereksınımlerın ötesine geçen harcamaları, emek ve nsk almayı gerektıren her türlü gelırı (rant, faız, vb) yasaklayarak, Peygamber örneği kendini denetleyerek, açgözlüluk yapmayarak, devletı zenginliklerın dağıtımında görevlendirerek, mulkiyetın yuce Allah'a özgü olduğunu bildıren ayetten hareketle mulkıyeti sınırlayarak, ulusallaştırmayı ve devletleştirmeyı sıyasal bir hak kabul ederek, dağıtımı adaletle yaparak sağlayabileceklerını söyluyorlar

Görüldüğü gıbi komık bır durum ortaya çıkıyor. Zekât, sermayeden alındığı için bırıkımı sınırlar, sadaka gereksınımden verildiği ıçin ısrafı kısıtlar, paylaşımı ahlâksal bır değer durumuna getırır. Mıras da, sermaye bırıkımıne karşı bır frenleme ışlevı görür Kuran hükumleri olduğu gıbı korunuyor. Ahlâk, toplumsal gelişmenın tek ölçutudür. Bu öncü kavramın kaypaklığına karşın, "Kuran ahlâkı"na güvenıyorlar.

Bunlar, köktenci, ıslamın ana çıkmazları. Aile yaşamından eğıtım sıyasalarına değın uzanan çıkmazlar sokağı, islamcıları zorluyor. Farkedemedikleri şu: Müslüman toplumlar da çağdaşlaşıyor, ama çağdaşlık ıslamın dışında bıçımleniyor. Islamcılar da gerçekte layıkleşme sürecının taraflarından bırıdır Batılılaşmayı, kâfırleşme gıbi sunarken, çağdaşlaşmadan sözediyorlar Geleneğe dönüşle çağdaşlaşma, Rönesans'tan ödünç alınan bır kavram. Geleneğe dönerek çağdaşlaşma, Amerikanlaşmanın, kolalı yaşamanın, türbanlı kolejleşmenin, mersedesli sömürülenın zaferine alkış tutmaktır

Kökene dönüşçülerın tek söz edemeyecekleri kavram, *"demokrasi"*dır. Çünkü, köktenci ıslamcılar, Kuran'a dayanarak kurmak istıyorlar yenı düzenı. Kuran, kesın ıtaati, yani boyun eğmeyi buyuruyor "Allah'a itaat et, onun elçısıne itaat et ve senın üstünde olan yetkılılere itaat et ", işte Tanrı'nun buyruğu. Bu buyruk, Kuran'da şöyle ifade edılmış *"Ey ınananlar, Allah'a, Peygamber'e ve içınızden buyuracak güç ve yetkınlıkte olanlara ıtaat edınız (boyun eğınız, uyunuz); Allah'a ve ahıret gunune ınanıyorsanız, bır konuda uyuşmazlığa düştunüz mu, o hususta Allah'a Peygamber'e başvurunuz; bu davranış, hem hayırlıdır, hem de sonu pek güzeldır."* (Nısa suresı, ayet 59). Allah'ın ve Peygamber'in düşuncelerıne karşı bir düşünce gelıştırmeniz olanaksızlaşırsa, duşuncenın özgürleşmesi olabılır mı? Bu ayet, ıslamın sıyasal öğretısını oluşturuyor. Devleti yönetenlerden, halkın zararına bır karar çıkarsa, kımse buna karşı gelemeyecek. Böyle bır düzenın adı, demokrasi olamaz. Ayetın ıkı ılıntısı var Sultan otoriter olacak, uyruklar boyun eğecek. Kutsal, hukuku boyun eğdirme, ve boyun eğme temelıne oturtuyor. Oysa, demokratık yaşam biçımı, buyurmanın yerıne saygıyı, boyun eğmenın yerıne katılmayı öngörüyor Insanın evrımi, özgürleşme doğrultusunda gelıştığıne göre, köktencılerın ınsanın tarıhındekı yerlerı, şıddet yanlılarının safıdır Köktencılık, hangi sınıfsal içerığı taşırsa taşısın, yenilgiye mahkûmdur

VEYSEL ÇOLAK

kentte alacakaranlık

Güz kuşlarını yatıştır. Aşkların alacakaranlığı
beni onaran kalemelere vardır.
Acıyan düşler gördüm yenilgi salgınından
tarihi kıra kıra zamanı incitme.

Buluşmaları iyi kullan
girebilirsin bir temmuzdan içeri
yağmuru hızlandırır bu
gövdene çarparaktan

Beklenim gecemle boğuşmak için
sen bana yaşama nedenisin her sabah
gelecek gün kadar yeni ve eskisin

İnsan bir su, buharlaşır gider diyorum
binbirgece masalları birikir çocuklara
boğuk üniversitelerden geçtim
ertelenip silindim göz döğmelerinden.

Saçlarınıza sürtünen buluttan yaratıldığım doğru
yabani ve yabancıyım elini terle yıkayanlara
keskindir gizlilik, yankısız ama isyan
bir kenti geri almanın müzik sesi
kıskançlığı kanırtan gün ışığı

Suyu ölü, saçları kırmızı, dağları kırık dünya
büyük şakacı, bizim olan infilak,
yaşamak, yemin olan bir hançerin ucunda.

kentin arabı

Şarkını aldatıyorsun. Yüzün yıkıntılar içinde
İmgelerini değiştir. Kadınlara gidelim
o sıcak ülkelere. Onların gökyüzünde
bir karşılığı var. Bir onlar inanıyor
ufkunun ötesine.

Sevgiden yıkanan yağmur yeşertiyor dünyayı
İşte bir kaç fotoğraf surların yaşlı acısı
sen de bir döğme olup öylece kal
olan bitenin farkında uslu bir sancı.

Elindeki kanıt uğultulu bir çiçek
bir çivi gibi buluşuyorsun çekiçle.

Akrebi sev ondaki gerçeği benimse öyleyse
Öğreticidir
bir üzüm tanesinin irileşirken terlemesi de.

Kentın arabı karmakarışık, sensizlik dıri
ılk işaret orada saklı:

- Asık yüzlü bir adamın gülmesi.

ÖZLEM SEZER

kadife

demır çiçekle örülmüş zırh
gözlerime biçtiğın kelepçe
ortaçağlardan kalma kılıç
tadı şiir, kirpikleri işkence

düellonun isimsiz tanığıyım
kan ve barut, ateş ve duman
çığlığı kırlara düşen savaşı
kanavıçeye işleyen gece
tadı şiir, kirpıkleri işkence

şatolara örülen duvar
ıçi timsahla dolu nehrım
masalların da korktuğu
kendinden usandığı geceyim
tadı şıir, kirpikleri işkence

demir çiçekle örülen zırh
örtüyor benim geçmişimi de
tersinden okunmuş sonra da
unutulmuş masallar gibiyim
tımsahların düşesi yedığı gece
tadı şiir, kirpikleri işkence

anam çömlekçi kadın
babam taş ustası
demır tütüyor ocağım
adım zehır çiçeği
suyun yenılgisi, kadıfe
tadı şiir, kirpikleri işkence

CEM AYNACI

aşkın ölüm orucu

"Özlem için birinci gül"

kan, gül, anason
kokmaya başladığımın
şarkısını dinliyorum geceden
özlem mısın, çürüyen damarlarda yeşeren
sezer misin, kuruyan ırmakların denizi
ışıldayan dalgalar arasında
aşkın son gizemli gemisini ararken
içim pencere önünde
duvarları çatlıyor kalbin

sen kahrın kucağında
tırnaklarında çığlık
gülümseyip sevişirken celladıyla ateşin
göğsüne konan güvercin
hummalı bir ömrün serabıdır ardında

yaz yaşanmadı henüz
şarap içilmedi oysa
omuzlarda taşınan aldatısıydı ömrün
toprağa takıldı nefretin ucu
kırıldı bakışların safir kalemi
gör ki, neden kırık aynalar şimdi
başlayan bu oruç neyin orucu

YUNUS KORAY

aşkın ölüm orucu

kar açarken şiirde
yelkenini; kavaklar ayazla
kovalar kargaları akşamla
sokağın ucunda belıren yüz
gırmıştir çocukluğuna, dalgın
evlerın saçaklarına baka
baka göz olmuştur gövdesi

sinema düşleri yıldız
yıldız karda bir leylâ sayar
arasında bacaklarının göz
göz ahmet tarık tekçe'sın işte

hollwood yeşılçam arası
savrulan bır fötr şapka
salih tozan'la gecede buz
saçların; yüz göz olmuş deniz
sırım gibi kancıklar
galata'da, tâ uzaklarda
şıırden kaçarken kar
ağaçta rengârenk bir patika

ORHAN TÜLEYLİOĞLU

bin düş yıl

gün akıntıya kapılmış bir saldı
hayatın denize düşen bır parçası
günlerın arasını dolduran boşluklardı

bıletsız bır yolcu tedırgınlığıyle
oturup beklemiştım
sabahın yapraklarını
geçen yıllardan toplanmış göktaşları
içımde sakladığım güz kokulu akşamlardı

düş satan çarşılarda
iki kışılık gölge
hazıne haritası fiyatına satıldı
sokaklara bır yıldırım gibi düşen rastlantı
yüzüme çarparak kırıldı

bın düş yılda yürüdüm bir taş atımı uzaklığa

TÜMAY ÇOBANOĞLU

kahverengi

Gözleri uzaklara
Yine bir çift güvercın haber vermeden kalktı
Ah kahverengiydi, hep sıtemkar bakardı

CEM SAVRAN

dario fo'da popülerlik şifresi ve arlecchino

"Sanatı siyasetten, felsefeden, ideolojiden ayırmak çok tehlikeli.." diyor Fo ve ekliyor: "Sanat, diğerlerinden arındırılmış, saf, temiz kalabilir mi? Sanat kirlidir, bozuktur. Saf temiz sanat olamaz, çünkü sanat yaşama kuvvetli bağlarla bağlıdır..." Sahiden de öyle değil midir? Klasikleşmiş tüm sanat yapıtlarına göz atıldığında o yapıtların yaşamla güçlü bağlar taşıdığını görmez miyiz?.. İşte bunun içindir ki, Fo, yaşamla bağını en az sanatla olduğu kadar diri tutma çabasında olmuş bir eylemci sanatçı ve insandır. Gözüpeklik onun en önemli özelliklerinden biridir dersem sanırım yanılmış olmam.

Dario Fo'nun kanımca en önemli özelliği, yapıtlarında sanat kaygısını kaybetmeden, belli bir düzeyi tutturarak populerleşebilmiş bir sanatçı olmasıdır. Bu populerleşmeyi sağlayan birkaç unsur üzerinde kısaca durmakta yarar görüyorum: Birincisi, Dario Fo, güncel olayları sıkı bir biçimde izlemiş ve yaşanan olayları, özellikle de siyasal olayları anında tiyatro sahnesine taşımayı bilmiştir. İkincisi, Fo, tür olarak komediyi seçmiştir. Üçüncüsü sansür ve baskılar karşısında yılmamış; tiyatroyu gerektiğinde sözcüğün tam anlamıyla sokağa taşımaktan çekinmemiş; yazarlığı, yönetmenliği ve oyunculuğunun yanı sıra bir eylem adamı olmuştur. O, fildişi kule entelektüeli veya sanatçısı değildir; çunkü, sanatın bir eylem biçimi olduğunun farkındadır.

"Bizim amacımız hiç değişmedi" diyor Fo ve ekliyor: *"Guncel siyasetteki durumları yansıtan bir tiyatro sunuyoruz. Adaletsizliğin ve sosyal baskıların altını kalın çizgilerle çiziyoruz ve iktidarı ellerinde bulunduranları deşifre ediyoruz."*

Güncel olayları anında sahneye taşımak; birkaç gün içinde bir oyun yazmak, sahne bulmak, kostüm ve dekor hazırlamak, oyuncu toparlamak, provalar yapmak demektir. Sanatçı olmanın ötesinde beceriler de gerektiren işlerle uğraşmak da cabası.

Sanırım **Dario Fo** Türkiye'de yaşasaydı Sivas Katliamı'nı, Susurluk Kazası'nı, Metin Göktepe'nin katledilişini, Manisa Davası'nı hemen oyunlaştırıp sahneye sürmüştü. Kuşkusuz güncel olanı, anında, sanat alanına taşımanın birçok handikapı var. Bu konu belki de başlıbaşına bir inceleme konusu; bununla birlikte, bu tutumun en avantajlı yanı, toplumun belleğine o olayı kazımak, toplumsal bilinci ve toplumsal tını daha duyarlı kılmak. Özünde, guncel olayın böyle çarçabuk elegeçirilişi ile her hangi bir

sanat yapıtında işlenen tema arasında çok büyük farklılıklar olduğunu düşünmüyorum. Ikisinde de amaç zamansızlığa ulaşabilecek, yuzyıllar boyu yaşayacak yapıtlar ortaya çıkarmak ve bunu başarmak mümkunse, kım ne diyebilir? Güncel olanı sanat yapıtına kısıtlı bir sürede başarılı bır bıçimde aktarmanın, onun sanatla fotoğrafını çekmenın daha zor bır ış olduğu açıktır.

Yine Fo komediyi seçme tutumunu şöyle açıklıyor: *"Ironi ve taşlama formlarını kullanıyoruz. Hoşça vakit geçirtiyoruz. İnsanları güldürmeyi ve aynı zamanda düşündürup akıl yormalarını amaçlıyoruz. Çünkü düşünme anı en ilginç hoşluklardan biridir. ...öncelikle ortaçağ Comedia dell'Arte oyunları beni çok etkiledi "*

Güncel olanı sahneye aktarırken tür olarak komediyı kullanmaktan başka çare de yok gıbidır Çünkü guldurü 'buyuk laf' kalabalıklıklarından ayrıdır Hatta onunla ironik bir bıçimde dalgasını geçer. Guncel olana tragedyaya göre daha denk düşen "hafifmeşrep" bır yanı vardır. Izleyici rahattır Bununla birlikte iyi bır bıçımde ışlenmış güldurü, özellikle sanat yapıtının finalinde izleyıcıden gülüşünün hesabını ödemesını ister. O güluşlerın bedeli izleyıcıye bir sorumluluk yukler. Butun bunlar duşünulduğunde guncel olanın guldurü yöntemıyle yansıtılması olumlu bır tutummuş gıbi geliyor bana. Güncel olanı "klasıkleştirme" başarısı göstermek ise bu tutumda olan her sanatçının amacı olmalı dıyorum

"Sanatı sıyasetten, felsefeden, ideolojiden ayırmak çok tehlikeli .." dıyor Fo ve ekliyor: *"Sanat, dığerlerinden arındırılmış, saf, temız kalabılır mı? Sanat kırlıdır, bozuktur. Saf temız sanat olamaz, çunkü sanat yaşama kuvvetli bağlarla bağlıdır..."*

Sahıden de öyle değıl mıdır? Klasıkleşmış tüm sanat yapıtlarına göz atıldığında o yapıtların yaşamla güçlü bağlar taşıdığını görmez mıyız? Işte bunun ıçındir ki, Fo, yaşamla bağını en az sanatla olduğu kadar diri tutma çabasında olmuş bır eylemci sanatçı ve insandır. Gözüpeklik onun en önemli özelliklerinden birıdır dersem sanırım yanılmış olmam. Kuşkusuz onun başarısında İtalyan Komünist Partisi'nın ve sevgılı eşi **Franka Rame**'nın katkıları unutulmamalıdır

16. Yüzyıl İtalyan halk tiyatrosuna verilen Commedia Dell'arte adı hıcıvli gulunç tek kışilik gösterilerden esınlenerek oluşan oyun türünun başkışısi, taşradan Venedik'e uşak olarak çalışmaya gelen, üstünde baklava desenli bır gıysi, başında tavşan veya tılki kuyruğu takılı genış kenarlı bır şapka, yuzunun yarısını örten sıyah deriden bir mask ve elında tahta bır şakşak bulunan Arlecchino'yu yaşamı boyunca oynadığını söyleyen Fo, bu kahramanı şöylece tanımlıyor

"Arlecchino, uşak olarak ortaya çıktı. Onun davranışları hep kendı başına buyruk ve kural dışıdır. Dığerleri hep az çok çalışırlar, bır şeyler yaparlar. Oysa Arlecchino, önerilen her ışı reddeder. Öyle bırısıdır kı, pantolonunu ındırıp sahneye kakasını yapabilir. Insanların üzerine atlayabilir... Bır canavar gıbı; yanı, namus, onur fılan tanımayan bır vahşi, kural ve sıkı düzen çekemeyen bırıdır. Kısaca, Arlecchino, bu toplumu bütünüyle reddeder; ama, bunu yaparken kafasında bır başka toplum yaratmış da değıldır. Tümden asosyal bırı olduğu için böyle davranır Yemek yemek, işemek, kaka yapmak, sevişmek ve dığer fızıksel ıhtıyaçlar dışındaki şeylerle uzlaşmaz. Namus, mantık, duygu, ıyı gıyım vb.'lerını reddeder."

Fo, tırnak içinde *"anarşist"* olan bu 16. yüzyıl kahramanının özelliklerini kendi farslarında kullandığını ve oyun kahramanlarının başkişilerının ondan esınlendiğini açıklıkla söylerken yaşam karşısında kendi ıdeolojik duruşunu da özetliyor gıbıdır

Bu tıpleme sayesinde Fo, politik açıdan bakıldığında tıpik bir anarşıst sanatçı tutumu sergilemektedir. Onun başarısının temelinde yatan olgu budur

Adı, çağdaşları **Jean Genet** ve **Armand Gatti** ile birlikte rahatlıkla anılabilir

frederick

İneklerin, atların otladığı bir çimenliği çepeçevre saran eski bir taş duvar varmış. Samanlığa ve ambara yakın olan bu duvarın içindeki bir delikte de konuşkan, neşeli bir tarla faresi ailesi yaşarmış

Ama çiftçiler oralardan gittikleri için hem samanlık, hem de ambar boşmuş Yakında da kış gelecekmiş Minik tarla fareleri de başlamışlar arpa, buğday, fındık, başak toplamaya. Hep birden, gece gündüz demeden çalışmışlar. Hepsi çalışmış, bir tek Frederick dışında!

"Frederick, sen neden çalışmıyorsun?" diye sormuşlar.

"Çalışıyorum," demiş Frederick, "soğuk, karanlık kış günleri için güneş ışığı topluyorum."

Frederick'ı oracıkta oturmuş çimenlere bakarken görünce de: "Peki, şimdi ne yapıyorsun Frederick?" diye sormuşlar.

"Renkleri topluyorum " demiş Frederick. "Çünkü kış çok renksiz oluyor."

Bir kez de Frederick'i dalıp gitmiş bulmuşlar Uyur gibi bir hali varmış.

"Rüya -mı görüyorsun Frederick?" diye azarlayarak sormuşlar.

"Yok canım," demiş Frederick, "Sözcükleri topluyorum Önümüzde ne konuşacağımızı bilemeyeceğimiz uzun kış günleri var?"

Sonunda kış gelip ilk karlar düşmeye başlayınca beş küçük fare taşların arasındaki sığınaklarına girmişler. İlk zamanlar yiyecekleri bolmuş. Fareler birbirlerine şarkı söyleyen tilkilerle, dans eden kedilerin öykülerini anlatmışlar. Fare ailesi çok mutluymuş!

Ama günün birinde kemirmek için ne fındık, ne de ceviz kalmış. Bütün tahılları bitmiş. Buğdayı ise nerdeyse hatırlamıyorlarmış bile.

Yaşlı duvarın taşları arasındaki yuvaları da iyiden iyiye soğumaya başlamış. Ustelik artık hiç biri konuşmak

istemiyormuş.

Birden güneş ışığından, renklerden, sözcüklerden bahseden Frederick'i hatırlamışlar.

"Frederick, nerede senin şu topladığın şeyler?" diye sormuşlar.

"Kapayın gözlerinizi," demiş Frederick. Sonra büyükçe bir taşın üzerine tırmanmış. "Şimdi size güneş ışınlarını gönderiyorum Hissediyor musunuz sıcaklığını? Sıcak, altın rengi, ne güzel değil mi?"

Frederick oracıkta güneş ışığını anlatırken dört minik farecik çoktan ısınmaya başlamışlar bile. Bu bir büyü müydü, yoksa bunu Frederick'ın sesi mi yapmıştı anlayamamışlar.

"Peki, ya renkler Frederick?" diye merakla sormuşlar.

"Şimdi gözlerinizi yeniden kapayın." demiş Frederick.

O, mavi, kırmızı çiçekleri, sarı tarlaları, yeşil yaprakları anlatırken minik farecıklerin küçücük kafalarında bütün bu renkler oldukları gibi canlanmıştı.

"Ya sözcukler, Frederick?"

Frederick hafifçe öksürmüş, bir an bekleyip, sonra sanki bir sahnedeymiş gibi konuşmaya başlamış:

"Kim saçar kar taneciklerini havaya? Kim dondurur suyu?

Kim gürletir gökyüzünü? Kim susturur?

Kim yeşertir dört yapraklı yoncayı Hazıran'da?

Kim karartır günü? Kim yakar Ay'ın lambasını?

Dört küçük fare oturur gökyüzünde, senin benim gibi ve seni düşünurler.

Birincisi, ilkbahar faresi, yağmurları güldürür.

Ressamdır yaz faresi, çiçekleri boyar.

Sonbahar faresi fıstık ve buğdayla selam gönderir.

Kış faresi üşüyen ayaklarına terlik, pabuç ister.

İlkbahar, yaz, sonbahar, kış. Dört mevsim.

Ne bir eksik, ne bir fazla.

Dört farklı mutluluk."

Frederick konuşmasını bitirince hepsi birden alkışlamışlar. Ve: "Frederick, sen bir ozansın!" diye bağırmışlar.

Yanakları al al oluvermiş Frederick'in. Onları eğilerek selamlamış ve yavaşça fısıldamış:

"Biliyorum, sevgili farecıkler, biliyorum!"

DURMUŞ AKBULUT

marguerite duras nasıl sevişir?

Kuşkusuz, Duras'daki sevişmeyi betimlemeye kalkmak, elle tutulamayan bir bulutu ölçmeye çalışmaya denktir: Ağırlık yok, uzunluk belirsiz, şekil değişken. Her olasılık hem var, hem yok. Zaman, anlatı zamanıyla yazma zamanı arasında bazen tek sözcüklük bir an. Yaşama yöneltilen en ciddi sorular o anda, sevişme anında, varolur. Sevişmenin zevki, ucu gözyaşı ve mutsuzluğa çıkan bir labirente dönüşür. Erkeğin mutsuzluğu, Duras'da, ancak "hazzın derinliklerinde" anlaşılır. Kadınla erkeğin karşılaşmaları, önceden ayrı ayrı yaşanmış mutsuzlukların kesişme noktasında gerçekleşir.

Gerçekte her şey bir soruyla başlar, yaşamının son anına dek soracağı bir soruyla, tanımadığın biriyle yatmak nasıl bir duygu? Çocuk denecek yaşta sorulan böyle bir soru, Çinli bir erkeğin zayıf ve kılsız vucudunda bulacaktır karşılığını Öleceğini asla düşünmediği erkeklik organının keşfi, aşkın her türüne açık ama betimlemesi zor bir dizi karmaşayı da getirecektir beraberinde. Sevişirken bile hissedeceği "ölüm", onda, sevişme sonrasına ertelenmiş kaçınılmaz bir "an" olacaktır Bu "an"ı bildiğinden, hiçbir erkeğe / erkeği bağlanmak bağlamak istemeyecektir "Parası peşin ödenmiş geceler" satın alıp "her gece gelmesini" isteyecektir Ama bilecektir ki bu da bir tur aşk demektir Tek fark, hazzı ve mutluluğu "öteki"nden gizliyor olacağıdır. Kural gereği, ötekinin adını sormayacaktır Yaşını, elleri altında titreyen o yumuşak tenin ve ısının şehvetinden çıkarabilecektir ancak Önceden biliyor olsa bile sormayacaktır bunu Tıpkı ormanın sonunda denize çıkan yolu bilip de, isteyerek değişik yollara sapmanın vereceği güvenli haz gibi. Her zevkte, küçük de olsa bir suçun olduğunu bilecektir yine de Ona "sız" ya da "sen" diye seslenecektir Doğduğu şehri sormayacak, yalnızca günbatımında insanların dinlenmek için nereye gittiklerini, ya da mutsuzluğun yüzlerinden okunup okunmadığını soracaktır en çok. Sonra defalarca sevişmek isteyecektir Mutsuz Öteki uyurken, o, yan odada birkaç kez ağlayacaktır. Bilerek ve isteyerek kimsenin adını, yaşını, milliyetini, ailesini ve mesleğini öğrenmeyecektir Ama göz rengini tenini, saçını, kokusunu ve o ölümsüz sandığı organı hiç unutmayacaktır Bunlarla ne kadar iletişim kurulursa o kadar dalacaktır insanların içine Böylece "söz", yerini "susma" ya bırakacaktır Uzun, soluksuz, sayfalarca Ötekinin organı üzerinde uyumak, onda, ölümsüzluk sanrısına dönüşecektir. Sonra tekrar ağlayıp tekrar mutsuz olacaktır Sonra sevişecektir Susacaktır Bir son olmayacaktır, bir ilkin olmayışı gibi.

Kuşkusuz, Duras'daki sevişmeyi betimlemeye kalkmak, elle tutulamayan bir bulutu ölçmeye çalışmaya denktir Ağırlık yok, uzunluk belirsiz, şekil değişken Her olasılık hem var, hem yok Zaman, anlatı zamanıyla yazma zamanı arasında bazen tek sözcükluk bir an Yaşama yöneltilen en

cıddı sorular o anda, sevişme anında, varolur; sevişmenin zevki, ucu gözyaşı ve mutsuzluğa çıkan bir labirente dönüşür Erkeğin mutsuzluğu, Duras'da, ancak "hazzın derinliklerinde" anlaşılır. Kadınla erkeğin karşılaşmaları, önceden ayrı ayrı yaşanmış mutsuzlukların kesişme noktasında gerçekleşir Erkek ağlar, kadın da ağlar: Erkek aldırmaz, kadın da Gerçekte, sevişme çoktan başlamıştır bile Kadın erkeğin yalnız olduğunu bilir, çünkü kendisi de yalnızdır

Yalnızlık, Duras'da, ölüme en yakın olanlara özgüdür Tıpkı yaşlılar gibi. İnsan gençken de yalnız kalabilir oysa. Yalnız erkeğin gözyaşlarının açığa vurduğu ölüm korkusu, kadını sevişmeye davet eder. İkisi de "cinselliğin kokusundan" başka hıçbir koku hissetmezler. Sevişme dedikleri şey, bu ilk karşılaşmada, sabaha kadar gözyaşları içinde geceyi tatmaktır. Sevişme bitmez, uykuda devam eder. İkisi de kıvrılmış uyurken anlaşılmaz sözcükler çıkar ağızlarından. Tümce değil, sözcük. Sevişme sıklıkla çarşafın rengiyle eşleştirilir. Kadının ölümcül arzuları, beyaz çarşafın esmer tende bulduğu karşıt uyumla anlatılır. Genellikle erkeğin teni beyazdır Arzusu sönüktür Çünkü bir kadın gibi ağlar, savunmasızdır. Bu onu dişiliğe yaklaştırır Cinsiyet önemli değildir. Kadın bir başka kadınla da sevişebilir Gözyaşıyla, hüznüyle, mutsuzluğuyla, uzaklardan gelmiş olmasıyla ve yalnızlığıyla Bazen paraya olan gizli, belki de zorunlu, tutkuyla Belki de, kadının sevişmeyi sürekli "satın alınmış", "önceden ödenmiş", "paha biçilmez", "ucuz" diye betimlemesinin nedeni bu tutkuda gizlidir Gerçekten de, bir çok sevişmede erkeğe "para için" olduğu defalarca söylettirilir Gerçekte ikisi de böyle olmasını istemez, ama kadın tek bir kişiye ait olmaktan korkar Bunun sonucu görünürde hep erkek bağlanır, acı çeker, ağlar, yalvarır, yıter. Duras da, erkeğin hep güçsüz oluşu ya da bir kadın kadar kırılgan davranışı, kadının kendi içinde yaşatılmak istenmesinden kaynaklanır. Kadın, sevişmenin mutsuz tadına böyle varabilir. Onu keşfeder, ağlatır, ağlar

Aşkın, daha doğrusu sevişmenin betimlendiği her kapanışta çoğunlukla denizden sözedilir. Ölüdalgaların gidip gelişi gece boyunca hissedilir. Hep bir deniz vardır Ama hep gecedir Suyun özgür çalkanışı odadan çok net duyulur Asıl sevişme, mekanik gıdış gelişlerin bir tümceyle aktarımı dışında, ötekinin bedeni üzerinde gezdirilen kusursuz bir çift göçle betimlenir· eller, gözler, bacaklar, organ, ten ve koku. Erkek hiç konuşmaz, belki de iki sözcükle Tanrı'dan sözeder, ama suskunluk bozulmaz. Gece. Herkesin alışkanlığı "gece sevişmek" onlarda bir tur saplantıdır, tek sığınacakları yurt aşklarıdır, gecedir Gündüz insanlar ayrılır, herkes başka bir kente, ülkeye, insana kaçar. Gündüz kimsenin yurdu yoktur. Aydınlık bedeni saklar, gözleri yumar

Bazen sevişmek, şişelerce içki demektir Kadın içer, konuşmaz, sevişir İçer gibi sevişir, doymaz, kusar, sonra yeniden içer, sevişir. Teninin, kokusunun, göz renginin ve saçlarının öleceğini bilir, içer. Her şey ölümü anımsatır: Ötekinin uyuması, şafağın yükselmesi, denizin iyice kabarması. Gün ışığıyla birlikte "öteki" odadan ayrılır, yatak boştur. Ötekinin ayrılığı yalnızca yatakta bıraktığı izlerle, çarşafın üzerinde oluşmuş kıvrımlarla anımsanır. Terkedilen ne kadar aldırmaz gözükse de, onun tekrar gelmesini ister Tekrar ağlar. Ama yalvarmaz.

Marguerite Duras'da, sevişme tüm duyuların en küçük devinimi bile hissedilebildikleri bir uyarılma anında gerçekleşir Sevişmenin doğasına aykırı bir biçimde, her ikisi de geçici sarhoşluğu tatmazlar Uyanıktırlar, düşünürler, farkına varırlar, gözlerini kapamazlar Kendi dışlarında oluşan her sesi o an ilk kez duyarlar Kadın, tam tersine kusurlarını örtmez: Yalın, sarkık, ölüme yakın ve ahlak dışıdır. Kapatamayacağını bilir Anlatı sırasında, öteki kameradır, mekanik, her şeyi gören, yorum yapmayan Kamera kadına geçtiğinde, erkekte en az kadın kadar çürümuştur Kadın, onda kendi bedenini görmek için, hep boynuna, derisine ve organına tutar kamerayı. Bedeni onun bedenidir

Sevişmek. Duras'da, hep kaçamaktır Gizlidir Bu yüzden suçtur, ahlak dışıdır

Ona göre aşktır. Sık sık "otel odalarından" söz edilir. "Otel", onun için, "hazzın mekanı", "suçun sığınağıdır" Bizde de öyle değil mi? Sevişmenin hızı ve devinimi "kaçamak"ta yatan suçu artırır ya da azaltır. Ortası yoktur. Ortası, bedenin sevişmeden yana ölümü demektir

Ölum, Duras'da, ayrılığa denktir Yalnız kalmak, sevgiliden ayrılmak, ölu bir bedenle yaşamaktır. PARTIR, C'EST MOURIR UN PEU (gitmek, biraz da ölmek demektir) sözü Duras için yazılmıştır. Anneyi kötü oğula bağlayan tek şey aşktır Oğulun gitmesi, anne için ölüm demektir. (M Duras, "Un Barrege Contre le Pacifique" adlı romanında bu durumu inceler.) Ölumün ayrılıkla, sevişmenin mutsuzlukla ya da ötekinin mutluluğundan duyulan garip mutsuzlukla bir tutulduğu ikili karşıtlıklar tablosu tıpkı bir düşü anımsatır, yaşanmıştır ama gerçek değildir. Buna karşın, kadın da erkek de aynı düşten çıkmadır. Genellikle bu durum, bu mutsuzluk tablosu, bir barda içki içerken konuşulur. Gulunur, gevezelik edilir, durmadan içilir. Renksiz bir neşedir bu. Bu son durumda da aynı çatışma yaşanır; mutsuzluk ve neşe.

Buraya kadar ele aldığımız tum olaylar Duras'ın sevişen karakterlerıdir. Gerçekte, bir yapıtın tamamı açımlanmış kocaman bir sevişmedir, tabii kı sevişmenin Duras'da bulduğu karşılığa uygun. Anlatılanlarının tamamı usta işi ile dil kullanımının ve kurgunun urûnüdur Çoğu anlatısında, belkı de tumünde, sınema, tıyatro ve yazın iç içe geçmiş durumdadır. Bu da dilde yoğunlaşmış bır bılıncin gösterenıdır, kuşkusuz. Ancak Duras, gerçek yaşamında da eserlerınde sözünü ettığı ve bızlere sembolık değerler olarak ulaşan soyut göstergelerın çoğunu kullanmıştır. İçkı komalarından tutun da, sıra dışı sevgililere kadar her şey bunu doğrular nıteliktedir. Bır eşcınsel olan Yann Adrea ile olan aşkını (dostluğunu) tüm Fransa iyi bilir. (Yann Andre'nın "M D " adlı yapıtı dılımıze Afa Yayınları tarafından kazandırılmıştır. Bu yapıtta "Y.A", "M.D"yi anlatır. Onu -bızıdoğrular) Bır eşcınselle beraber yaşamak, sevgıden öte, süreklı duyulan yalnızlık korkusundan (ölumden) kaynaklanıyor olsa gerek Oysa en son yapıtında (L'Amant, 1984) o ılk aşkından, Çınli erkekten söz eder. *"O ona, onu eskıden olduğu gıbı hâlâ sevdığını, sevmekten asla vazgeçmeyeceğını ve ölümüne kadar seveceğını söyledı."* [1]

Gerçekte bu sözler Çınlı sevgiliye aittır Ama Duras yazmıştır. Çünkü bu tümceleri kuran dılı, dudakları ve bedeni hiç unutmamıştır

Son söz olarak, Duras için yazılmış bir paragrafı aktarmak sanırım Duras'daki yüce sevişmenin sonsuzluğunu, belırsızliğini ve sıra dışılığını göstermenın en kısa yolu olacaktır:

"Zaman belli değıl, geçmişi yok, geleceği yok, şımdısı de. Bırtakım noktalardan oluşmuş amansız bır düzenek. Bu tapılası ama acımasız zaman ıçınde, ıkımız yuzlerce yıldan berı yaşıyoruz, egemenlığımız sonsuza dek surecek " [2]

Her şey ne kadar da Duras kokuyor değil mı?

KAYNAKÇA

[1] **Marguerite Duras,** *L'Amant, Les Editions de Minuit*, Paris, 1984, s 142

[1] **Yann Andrea,** M.D., Afa Yayınları, 1992, s.151-152

VEFA ÖNAL

siyam ikizleri

Ah ne diyeyim? Ah ben ne diyeyim öz-biçim üzerine, bu konuda yapılan türlü türlü yanlışlar üzerine? Hâlâ biçim ile öz arasındaki ilişkiyi kavrayamayıp "arkaik" bir sorun içerisinde keçiler gibi inatlaşan kimselere ne diyeyim? Eloğlu bu sorunu çoktan çözüme bağlamış, "öteleri" konuşup tartışırken, bizimkilerin zırt pırt ortaya çıkıp yok önce biçim gelir, yok öz, biçimden daha önemlidir, yok bir şiirde anlatılan değil anlatım önemlidir, diye tokuşup durmaları karşısında ben nerelere gideyim, derdimi kimlere yanayım?

Ne yapalım, ne halt yiyelim, madem söz buralara gelip dayanıyor, öz-biçim ilişkisi çığrından çıkarılıyor, zaten yeterince karmaşık bir olguyken daha bir karmaşık hale getiriliyor, ben de bu "hengâme" üstüne neler düşündüğümü dillendirmeden duramayacağım

En baştan başlayalım da soralım Öz nedir? Biçim nedir? Her sanat dalı için şöyle veya böyle benzer karşılıklar bulabilecek olan bu soruları şiir bağlamında yanıtlarsak, öz, tek başına ne konudur, ne izlektir, ne imgedir, ne olaydır, ne düşuncedir, ne duygudur, ne de anlamdır. Öz, bunların topudur Ama hangi akla hizmetse, konu, izlek, öz kavramları birbirinin yerine kullanılabiliyor. Oysaki bunlar birbirleriyle ilintili kavramlar olmakla birlikte, biri diğerinin yerine geçemeyecek kadar da ayrışmış kavramlardır Bir kere konu, şairin işleyip şiirleştirmek üzere seçtiği bir duşunce, olay, durum anlamına gelir ve özun içerisinde bir ögedir. Izlek de ele alınan konunun işlenirken geliştirilip öne çıkarılan boyutudur. Basit bir örnek veriyorum, diyelim şiirin konusu aşk olsun, bu durumda izlek aşkın yücelıği olabılır, vefasızlık olabılır veya ne bileyim ayrılık olabilir, ihanet olabılır, aşkın geçiciliği olabilir

Bız gelelim biçime, biçim deyince ne anlayacağımıza Anlatılmak istenen şeyin nasıl anlatılacağının aranışıyla varlık bulan bıçım, şiirin estetik bir değer taşıması, estetik haz sunması açısından önemli bir role sahıptır Biçim deyince ritim, uyak, ses, dil, söylem, sözdizimi, tonlama ve çeşitli söz sanatları akla gelmelidir. Bu ögelere imge'yi de ekleyebilirsiniz, canınız çekiyorsa Çünkü bazıları imgenin hem öze, hem biçime dahil olabileceğini ısrarla belirterek, bu alandaki belirsizliği işaret ederler

Bu öz ve biçim var ya, sanatsal yapının "Siyam Ikizleri"dir Nasıl kı Siyam İkizleri'ni ayırmaya kalkarsanız yaşayamaz ölürler, öz-biçi-

mı de birbirinden kopardığınızda sanatsal yapı çöker. Çünkü biçim kendi ögeleriyle özü kurgularken karşılıklı öyle bir etkileşime girerler, öyle bir kaynaşırlar ve sonunda öyle bir uyuma, öyle bir düzene ulaşırlar ki onları ayırmaya kalkmak ya da birini önemseyip diğerini önemsememek sanatsal bütünlüğün kurşuna dizilmesi demektir.

Ne var ki şiirde olsun, öteki sanat dallarında olsun, özu küçümseyip biçime ağırlık verenler, biçimi küçümseyip öze ağırlık verenler hep olmuştur. Ille de öz diye tutturanlar, sanatı bilgi verme işleviyle sınırlamışlar, sanatın aynı zamanda bir estetik yaşantı sunmak zorunda olduğunu gözardı etmişlerdir Her nedense, amaç salt anlam iletmekse, bu işi küçük bir broşürün çok daha iyi yaptığını kafaları bir türlü almamıştır Bu da onları zevksiz, ruhsuz, katı bir didaktizme göturup göturup bırakmıştır. Her şeyi biçimden ibaret görenlerse tersi bir yolu izlemişler, sanatı estetik haz verme işleviyle sınırlayarak özün yükünden kurtulmaya katıksız biçime, katıksız zevke ulaşmak için çalışıp çabalamışlardır Sonuçta, bunlar da bir anlamsızlığa saplanmışlar, insanlarla iletişim kuramayarak topluma yabancılaşmışlar, birer patlangaç gibi gürültü patırtı çıkarıp sönmekten öteye gidememişlerdir

Bu nedenlerden dolayıdır ki yok efendim öz biçimden önceliklidir, şu şunu belirler, yok efendim şunun önemi vardır, bunun önemi yoktur, gibi insanın sanat zevkini ve uğraşısını güdükleştiren tartışmalardan uzak kalmak gerekir

Akıldan çıkarılmaması gereken, öz ve biçim birbirlerine üstünlük sağlamak, posta koymak için değil, bir yapıda adamakıllı karılarak özgün bir tek'liğe erişmek için vardır

Gelgelelim bazı zamanlarda birinin diğerini yönlendirdiğini, etkilediğini, hatta belirlediğini de kabul etmeliyiz. Bunu şiir bağlamında açacak olursak, diyelim bir şiir yazmak için elinize kâğıdı kalemi alıp masaya oturdunuz. Sizi o şiiri yazmaya başlatan ilk neden ne olabilir? Herhangi bir düşünce, bir duygu, bir olay, herhangi bir konu neden olmasın? Iyi de, bir ses, bir ritim, bir sözcük de pekalâ olabilir. Ne demek bu? Özsel bir öğe de, biçimsel bir öge de bir şiirin kuruluşunda ilk kıvılcımı çakabilir demek.

Hangisi olursa olsun, başlangıçta daha etkin rol oynaması yüzünden daha önemli sayılamaz. Çünku şiir yazılıp bitirilinceye kadarki süreçte bir sürü "an"lar vardır ve bu anların kiminde biçim, kiminde öz etkin konuma geçer Başlangıçta tasarlanan şiirle yazılıp bitirilen şiirin şairini bile şaşırtacak denli başka bir şey olması, işte bu etkileşim sürecindeki "an"ların yarattığı sürprizlerden kaynaklanmaktadır

Açıklamalarımı daha somut kılmak için şöyle bir örnek üzerinde düşünelim Birgün bir arkadaşınızı sevdiğiniz bir kente yolcu ettiniz Dönüşte içinize müthiş bir gariplik çöktu, onunla birlikte gitmeyi ya da onun yerinde olmayı çok istediniz. Bu duygularınızı, düşüncelerinizi anlatacak, konusu "yolculuk" olan bir şiir yazmaya

girıştiniz, ızlek de "gıtmek özlemi" olarak belirdi diyelim Ne yaparsınız? Hemencik bu duygu ve düşüncelerinize uyacak sözcükler arar, bir ses, bir ritim tutturmaya, yanı bir biçim yaratmaya çalışırsınız Böylece öz ile bıçım arasındakı o amansız savaşı da başlatmış olursunuz Bu savaş bıtıp de bır uyuma varıldığında öz ile bıçimin ögeleri Siyam İkızleri gıbı bırbırine geçmiş demektir. Artık tek başına ne öz vardır ne de bıçım vardır Onlar parçaları birbirıyle kaynaşmış uyumlu bir bütün olup çıkmışlardır Tabıı bu aralık, şıırımizın başından da epey şey gelmış geçmış pek çok değişıklığe uğramış olabilir Örneğın izlek "gıtmek özlemı"nden çark ederek "bır kente duyulan sevgı" haline gelmış olabilir. Başlangıçta ses hüzünlüyken, dertliyken sevecen bir sese dönüşmüş olabılır. Aynı şiir "sone" tarzında gelişırken gıderek "Halk şıırı" tarzına kayabilir. Daha bır sürü akla gelmedik duygular, ıletiler, ezgiler, ımgeler, vs. vs. . Ortaya çıkmış olabilir.

Insan şiiri her bitirişinde öz ve bıçım arasındakı bu büyük çatışmayı ve dengeyı bır kere daha anlar bence. İyı bır sanatçı, çaplı bır şair, bu ikısı arasındaki görece bağımsızlığa karşın, nasıl sıkı fıkı bır ılişkı kurmaları gerektiğini, her ıkısının de bır sanat yapıtı ıçın eşdeğerde olduğunu hiçbir zaman yadsımaz bence.

Bır de şu sözlere kulak verın de olup bıtsın; Plehanov'un ünlü sanat eleştırmenı Belınski'nın estetik anlayışını özetlerken kullandığı sözler bunlar

"Sanat eserının en önemli koşullarından bırı düşüncenın (bunu öz kapsamında düşünmemız gerekiyor V.Ö.) bıçımle ve bıçımın duşünceyle olan ahenklı uyarlığıdır."

Bu da var

"Sanat eserındeki parçaların hepsı bırbırıyle uyumlu bır bütün oluşturmalıdır Bıçım bırlığı, düşünce bırlığı ve bu ıkı bırlığin bırlıği olmazsa sanat da olmaz."

Başka türlü düşünenlere, havanda ıyı su dövmeler, dılıyorum.

KUBİLAY AKTULUM

metinlerarasılık, çokseslilik, söyleşimcilik

*Oysa **Baktin,** yazınsal metın içerisinde söylemsel bir çeşitliliğın bulunduğunu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alış veriş içerisinde bulunduğu ilkesini benimsediğinden metni yalnızca aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan Rus Bıçimcileri'nin yöntemini yadsır. Söyleşimcilik ve sözce kuramını başta **Rabelais** ve **Dostoyevski**'nin romanları olmak üzere daha pek çok öteki yapıta uygulayarak somutlaştırmaya, sınırlarını belirlemeye çalışır. Söylemi devingen bir ortam olarak gören **Baktin** metinlerarası kavramının oluşumunda temel olan sözce kuramıyla katı bir biçimci çizgide kalmaktan sakınır. Ona göre, yazına aıt olsun ya da olmasın her sözce onu derınden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel bir bağlamda köklenmiştir.*

I979 yılında yayınladığı *Postmodern Durum* adlı yapıtında **Jean-François Lyotard** *"en yuksek derecede gelişmiş toplumlarda bılgının durumu"*nu betımlemek için postmodern sözcüğünü kullanır *"Uçsal olanı basıtleştırmek amacıyla, postmodern'ı meta-anlatılara yönelık inanılmazlık olarak"*[1] tanımlayarak, bu durumu postmodern olarak adlandırır Bır başka deyışle, Lyotard'a göre postmodern aynı zamanda tüm önemlı felsefi, tarıhsel ve bılımsel söylemlerı tartışmaya açan *"ayrışık bılgıyı"* gösterır Yazınsal bağlamda, yazınsal bır kılgı, biçim ve içerık duzlemınde birlik, benzeşıklik ve uyum kavramlarını tartışmaya açtığı andan başlayarak *"postmodern"* özellık kazanır Çunku, Lyotard'a göre, biraz önce hatırlattığımız gibi,postmodern her şeyden önce artık önceki bır yetkeye değıl de dil oyunlarının ayrışıklık özelliklerını tanınmasına dayalı 'yenı bır törelliğe bağlı' ayrışık bır bılgıdır Ayrışık olguları gösterır Özellikle ayrışıklık özelliğinden dolayı, bırçok eleştırmene göre I960'lı yıllardan sonraki dönem, bu dönemde yazılan romanlar (ayrıca yazınsal eleştiri'), **Balzac**'ın, **Dickens**'ın temsılcıleri oldukları geleneksel romanın, **Joyce**'un **Woolf**'un, **Pound**'un, **Proust**'un, **Gide**'ın temsılcıleri oldukları modern romanın tersıne, yeni yazı bıçımlerı kullanmalarından dolayı postmodern olarak adlandırılmıştır Özellikle Fransa'da *Yenı Roman* temsılcılerının yapıtları **(Beckette, Robbe-Grillet, Sarraute)** postmodern romanlar olarak anılmışlardır Öykü içınde öyku yöntemıne

sıklıkla başvurulması, buna bağlı olarak, yapıtlarda yaratılan kopukluk izlenimi, çokseslilik, parçalılık, açıklık kısacası, 'ayrışıklık' özellikleriyle belirlenen yeni bir söylem biçimi ortaya çıkmıştır. Düzgu düzeyinde ise postmodern roman özellikle metin kılgısını açığa çıkaran metinlerarası yöntemiyle belirlenmiştir. Gerçekten de postmodern söylemi (yazıyı) geleneksel söylemden (yazıdan) ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yanı farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir.[2] Postmodern söylem içerisinde bir metinlerarası yöntemi olan yazınsal anıştırmalara, metin dışı parçalara çokça yer verilir. Yine postmodern yapıtlar, içerilerinde metinlerarası göndergelere çok yer verildiği gibi çeşitli yazınsal türlerin bir kesişme yeri de olur aynı zamanda, yanı aynı söylem içerisinde özyaşamöyküsü, roman yazısı, yazınsal eleştiri (bunun en güzel örneğini Kanada'lı yazar **Gerard Bessette**'in *Le Semestre* adlı romanında buluruz); tarihsel ve ruhbilimsel, bilimsel söylemlere de yer verilir Öyleyse postmodern metnın çoğul nitelikte bir metin olduğu ileri sürülebilir. **Marc Angenot**'un belirttiği gibi, klasik metnın benzeşiklik ve birlik ilkelerinin karşısına metinlerarası söylem ile bir ayrışıklık ve çokluk (çokseslilik) ilkesi çıkar Bir metinden ötekine, bir yapıttan ötekı yapıta, postmodern yazında alıntı etkileri kolaylıkla bulunur. Bunun sonucunda sözce gösterıcı bir işlev yuklenir, buna göre sözce bızı hep başka metne gönderir.

Jacgues Derrida'nın belırttiği gıbi *"her tür özden uzakta, (. .) bır başka metnın daha önce ışlenen kalınlığı içerısıne gırersınız hemen"* [3]

Metinlerarasılık olgusu yanı her metnın ayrışık söylemlerın ya da metnın başka metinlerın bir kesişme yerı olduğu, her yazının bır çokseslilik nıteliğıyle belirdiği, dolayısıyla *"metınlerarası postmodern yazının temel özelliklerınden bırıdır"* saptaması eleştırmenler ve yazın kuramcıları arasında artık basmakalıplaşmış, bilinen bir anlayıştır. Metınlerarası *"yazınsal okunabılırlığın koşulu"*[4] olmuştur her zaman. Ancak metinlerarası olgusunun yalnızca postmodern yazına özgü bır özellik olmadığını, eski metınlerde olduğu kadar modern metınlerde de **(Rabelais, Montaigne, Lautreamont, Joyce)** yoğun olarak hep varolduğunu belirtelim. Yenı olan **Laurent Jenny**'in söylediği gıbi, bu olgunun yazın eleştırısınce yeni 'algılanmaya' başlanmasıdır. Özellikle de **Julia Kristeva** bır metnın başka metınlerle,

*Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi **Baktin**'in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur. Baktın söyleşimci yöntemini temellendirirken, son derece önem verdiği tarıhsel bır tutum benimser, çünkü 'yazınsal biçimlerin dinamizmini' izleyebilmek, bu biçimleri 'geçmişin olguları arasından' gözlemleyebılmek ıçın tarıhsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir.*

başka söylemlerle kurduğu ılışkıleri ve söylemın surekli olarak başka söylemlere açık özelliği ile belırdiği olgusunu göstermek ıçın, eleştırı alanında 'metinlerarası' varlığını pekçok eleştirmen gıbi benimser Postmodern metınlerarası ılışkıler yazınlar metınler olduğu kadar türler ve söylemler arasındaki alış verişleri de gösterır. Bu nedenle **Barthes,** yazınsal metınlerın olduğu kadar, türlerın ve söylemlerin aralarındakı metınlerarası, türlerarası ve *söylemlerarası etkileşımlerını, "içerısında her tür sözbılımsel kuralın, her tur konunun, her türden dızgenın karıştığı bır 'bılgı ayrışıklığı'*olarak adlandırır [5]

Klasik anlatıların tekseslılık özellığı yerını postmodern yapıtlarda ve eleştiri alanında, 'farklı' sözcelerın ve söylemlerın kesiştığı bır alan olarak yapıt düşüncesinden metınlerarası, ona sıkı sıkıya bağlı olarak çokseslilik, çokdillilik ya da **Baktin**'ın deyişiyle

'söyleşimsellik' (ve kuramını tanımlayan 'söyleşimcilik') kavramları alır.

Kristeva bir metnin başka metinlerle aralarındaki her tür ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırır ve metinlerarası pek çok eleştirmen gibi (**Barthes, Riffaterre, Genette, Jenny, Angenot, Ricardou**) yazınsallığın bir ölçütü olarak görür. Ancak metinlerarası kavramının yaratıcısı ve kuramcısının *Semanalyse* (1969) adlı yapıtıyla **Kristeva** olduğu çoğunlukla kabul edilse de, aslında kavram özünü ondan önce ünlü Rus eleştirmen **Mihail Baktin**'in *"söyleşimcilik"* adını verdiği yazın kuramından alır. Gerçekten de bir sözce başka sözcelerle ilişki halinde olmadan, belli oranda birbirlerini etkilemeden varolamayacağı görüşü söyleşimciliğin, dolayısıyla da, bu görüşten etkilenen **Kristeva**'nın metinlerarası kavramının kökeninde bulunur. İki sözce arasındaki her tür ilişki söyleşimsel yani metinlerarası bir ilişkidir. **Baktin**'ın söyleşimcilik adını verdiği kuramına daha yakından bakarsak postmodern yazın eleştirisinde metinlerarasının tam olarak neyi gösterdiği (her ne kadar metinlerarası konusuda yapılan tanımlamalar bir eleştirmenden ötekine ayrımlar gösterseler de) daha iyi anlaşılır

Söyleşim (dialogisme) kavramı **Baktin**'in neredeyse tüm çalışmalarının değişmez konusudur. Oysa tüm önemine karşın **Baktin**'in çalışmalarının Batı'da çok geç tanındığını hemen ekleyelim. Nedeni ise, onun yapıtlarının Rusya'da kolayca yayınlanamaması, üstelik yayınlandığı zaman ise kuramcının **V. N. Volochiov** ve **P. N. Medvedev** gibi başka adlar kullanmasıdır. Üzerinden kırk yıl geçtikten sonra **Kristeva**'nın, **Baktin**'in çalışmalarını Fransa'da tanıtmasıyla, söyleşimcilik kuramı metinlerarası adıyla yeni bir kılığa sokularak Batı eleştiri söylemine uzun bir gecikmenin sonrasında yoğunlukla benimsenen bir kavram olarak sokulmuş olur.

Postmodern yazın ve eleştirisinde olduğu gibi **Baktin**'in yapıtlarında da söyleşim, seslerin çokluğu ya da çokseslilik değişmez bir yazınsallık olgusudur. Baktın söyleşimci yöntemini temellendirirken, son derece önem verdiği tarihsel bir tutum benimser, çünkü 'yazınsal biçimlerin dinamizmini' izleyebilmek, bu biçimleri 'geçmişin olguları arasından' gözlemleyebilmek için tarihsel olguyu da göz önünde tutmak gerekir. Oysa böyle bir tarihsel tutum benimsemek, sanatta tarihsel olguları *da ele almak demek, Rus Biçimcileri*nin ve onların esinlendikleri **Saussure**'ün tarih karşıtı tutumlarına, yani yalnızca yazınsal yapıtı kapalı bir uzam gibi gören, her tür dış unsuru bir kenara itip, onu artsüremli boyuttan sıyırıp tümüyle eşsüremsel boyutta ele alan biçimci tutuma karşı çıkmaktır. Oysa **Baktin,** yazınsal metin içerisinde söylemsel bir çeşitliliğin bulunduğunu, yapıtın başka yapıtlarla olduğu kadar tarihsel ve toplumsal olgularla da sürekli alış veriş içerisinde bulunduğu ilkesini benimsediğinden metni yalnızca aşırı derecede dizgeleştirme çabasında olan *Rus Biçimcileri*'nin yöntemini yadsır. Söyleşimcilik ve sözce kuramını başta **Rabelais** ve **Dostoyevski**'nın romanları olmak üzere daha pek çok öteki yapıta uygulayarak somutlaştırmaya, sınırlarını belirlemeye çalışır.

Söylemi devingen bir ortam olarak gören **Baktin** metinlerarası kavramının oluşumunda temel olan sözce kuramıyla katı bir biçimci çizgide kalmaktan sakınır. Ona göre, yazına ait olsun ya da olmasın her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal ve tarihsel birbağlamda köklenmiştir. Bu bakımdan benimsediği artsüresel bakış açısı *Rus Biçimcileri*'nin olduğu kadar **Baktin**'den esinlenerek metinlerarası kavramını ortaya atan **Kristeva,** ardından **Barthes, Riffaterre** ve **Genette**'in benimsediği eşsüremsel bakış açısıyla büyük ölçüde çelişir. **Baktın**'in sözce kuramının, öteki eleştirmenlerin de ortak olarak paylaştıkları, bir diğer yönü her söylemin başka söylemlerle çakıştığı, içerisine başka söylemlerin karıştığı, başka söylemlerle karışmayan söylemin neredeyse bulunmadığını kesin bir ilke olarak ileri sürmesidir. İster güncel, ister sözbilimsel ister bilimsel olsun- hiçbir yazınsal söylem önceden söylenmiş'e, 'bilinen'e, 'ortak

düşünce'ye vb. yönelmeden edemez *"Söylemin söyleşimci yönelimi her söyleme özgu bir olgudur. (..) Nesneye olan tüm yollar üzerinde, tüm yönlerde söylem 'ayrışık', bir başka söyleme rastlar, ve onunla yoğun ve canlı etkileşime girmekten kendini kurtaramaz (...) Yalnızca 'yalnız-Adem' bütünüyle söyleşimci yöntemden kurtulabilir ."*[6] **Baktin** bir metnin daha önce ya da kendi döneminde yazılmış öteki metinleri özümsediğini, hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu kesin olarak kabul eder. Bu düşünceden yola çıkarak, birazdan değineceğimiz gibi, örneğin romanın, ciddi iletiler veren guldürü türlerine bağlı olarak çok sesli bir yazın türü olduğunu göstermeye uğraşır durmadan. Metni - özellikle de roman metnini- çokseslilik niteliğiyle belirdiği için, *Rus Biçimcileri*'nin yaptıkları gibi, tek başına, her tür tarihsel ve toplumsal olguların bir kenara itilip, salt dilbilim verileriyle açıklamaya çalışmak yetersiz olur. Bu nedenle **Baktin,** dilbilim-ötesi (trans-linguistugue) adını verdiği, farklı yazınsal türlerde söylemlerin özgul işleyişlerini incelemeye yönelik bir bilimin gereklilığinden söz eder. Böyle bir bilimsel yöntem ile, dilin söyleşimsel özelliğinden yola çıkarak, bugün metinlerarası ilişkiler adı verilen olguları saptamaya girişir İleri sürduğü varsayım ise, yine yukarıda söylenenlere bağlı olarak, her sözcenin ya da söylemin tekil bir olgu, tek bir yazarın ya da konuşucunun edimi olmadığını, bir konuşucu (söyleyen) ile bir dinleyici arasındaki bir alış veriş, bireylerarası bir veri olduğunu savunur. Bir başka deyişle, her sözsel iletişim, her sözsel etkileşim bir sözce alış verişi yani bir söyleşim biçiminde gerçekleşir Bu durumda söylem bireylerarası bir olgudur Buna bağlı olarak, ister yazınsal olsun ister olmasın, her sözce onu derinden derine belirleyen toplumsal bir bağlamda köklenmiştir ve toplumsal bir çevreye yöneliktir. Her sözce, her söylem aynı zamanda onu oluşturan ayrışık bir sözün taşıyıcısıdır Dilin yapıcı unsuru olan, **Todorov**'un, **Baktin**'in 'raznogolosie' sözcüğüne karşılık olarak önerdiği 'heterologie' (yani farklı bireysel söylem biçimleri) özelliği dillerin çeşitliliğiyle karşılaştırılır. Her sözce bir ayrışıklık niteliğiyle belirdiğinden sözcenin benzeşiklik niteliği bu durumda yerini ayrışıklık niteliğine, dilin birliği ise parçalanmaya bırakır. Her söylem, her sözcük onu belirleyen bir başka söylemi kapsar, içerisinde başka sözleri barındırmayan sözce tasarlamak olanaksızdır' *"Ne olursa olsun, bir söyleyenin söylemının nesnesi belli bir sözcede ilk kez bir soylem nesnesi değildir. Soyleyen ondan ilk kez söz eden de değildir. Nesne daha önce tartışma konusu olmuş, açıklanmış ve farklı biçimlerde değerlendirilmiştir , söylem, içerisinde farklı bakış açılarının, dünya görüşlerinin, eğilimlerin kesiştiği, biraraya geldiği ve birbirinden ayrıldığı bir Adem değildir kı ilk kez adlandırılsın."*[7] **La Bruyere**'in *Karakterler*'de dile getirdiği gibi, sözcükler daha önce hep kullanılmış, bir sözün nesnesi daha önce hep söylenmiştir. Öyleyse bir sözce her zaman onu biçimlenmeyen öteki sözcelerin alanından alınmıştır Sözcenin ayrışıklığı dillerin ayrışıklığıyla karşılaştırıldığından, her sözce ayrışık bir söyleme gönderir; her söylem içerisine bir başka kişinin sesi ve söylemi karışır. (Sözcukler daha önce kullanıldıklarına göre kesişmemeleri olanaksızdır) Böyle bir alış veriş işlemi o denli yoğundur ki artık tekseslilik (onologısme) çokseslilik karşısında silinir, bir bireyin sözüne başka bir bireyin sözü karışır, bu da sözceye ayrışıklık niteliği verir. Yazınsal söylemde son derece önemli olan söyleşimsellik her söylemin, özellikle de romanın yapıcı bir unsuru olur Gerçekten de **Baktin** yazınsal turler içerisinde söyleşimcilik yöntemine en elverişli olan romanda farklı seslerin bir anda duyurulabileceğini, romanın resmi söylemin *tekseslilik* ve *tekülküsellik* özeliğine karşı çıkarak devrim yaratan bir tür olduğunu söyler. Bu açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı konuşma, bir başka deyişle söyleşim(cılık), yani, daha önce belirttiğimiz gibi, bir sözcenin başka sözcelerle ilişki içerisine sokulabilme özellığıdır.

Söyleşimsellik ya da *çokseslilik* romanın belirgin özelliğidir. **Baktin** tekseslilik altına

şiir türünü yerleştirir. Önceleri çokseslilığın her yazınsal ture özgü bir özellik olduğunu savunan Baktın sonradan -özellikle de lirik şiir- teksesli bir nitelikte olmasını söylemesi çelişki yaratır. Çünkü **Baktin'**e göre şiir bir sözcelem edimidir, ozan kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenir, oysa roman yazarı dılı ön plana çıkararak söz alış verişlerini çoğaltır. Bu durumda roman türü söyleşımı en somut, en açık bıçımde gerçekleştirilen bir yazım türüdür. Romanın konusu konuşan insan ve söylemidir; her zaman önceki sözce ve sözcelemlerle belirlenir. Üstelik romanın özgüllüğü, her tür tek anlamlı söyleme son vermiş olmasıdır Yazar yalnızca kendi adına konuşmaz, değışık söylemleri aralarında etkileşım durumuna getirir. Öyleyse roman sözcelemi bütünüyle çoğuldur. Özellikle kışiler romanı üst uste yığılması onun çokdillilığine ya da çokseslilığine katkıda bulunur Romanın ister yazınsal olsun -şiir, öyku vb.- ister olmasın- gelenek incelemeleri, sözbilimsel, bilimsel, dini metinler vb. -ona benzemeyen farklı türlere de içerisinde yer vermesi yine onun çoksesli ya da söyleşımcı nitelikte bir yazın turü olduğunu kesinler.

Baktin, roman turunden yola çıkarak söyleşimcilik kuramını somutlaştırmaya uğraşırken toplumsal dılın dönüşumune geniş yer ayırır. Toplumsal dılın dönüşumü romandakı çokseslilığın bir özellığı olmakla kalmak aynı zamanda romanın kendi tarihselligine, toplumsal ve düşünyapısal boyutuna da tanıklık eder *"Tarihsel varlığı ve çokdillilik evrimi süresince ve dil, gücül diyaleklerle dolmuştur' Bu diyalektler pek çok bıçımde ıç ıçe gırmişlerdır (...) Dil, tarihsel olarak geçmiş ve gelecek başka dillerle, dilbilgisel olarak allanıp pullanmış 'arıstoklar'ın, yine dilbilgisel olarak 'sonradan görmeler'ın,çok sayıda 'dil talihlileri'nın dilleriyle az çok önemli, ya şu ya da bu uygulama alanı toplumsal açılımlı dillerle dolup taşan, çokdilli bir oluş olarak gerçektir Romanda böyle bir dil ımgesi, toplumsal bir görungü söylemine ve dilıne yine toplumsal bir duşünyapıbırım ımgesidır."*[8]

Öyleyse romanda çokbıçımcı türler, meslekler, toplumsal öbekler (soy dili, çiftçi dili, satıcı dili, köylü dili vb) yazınsal ve duşünyapısal görungüler ve dillere yer verebildiği gibi yönlü, sıradan dillerden (dedikodular, kıbar çevre dedikoduları, hizmetcilerin konuşmaları, argo vb) izlere de yoğun olarak rastlanabilir. **Kristeva, Antoine de la Salle'in Jehan de Saintre** adlı romanında bu izleri saptar.

Baktin varsayımı kesinlemek, roman dılının tarihsel ve toplumsal dôşünumunü somutlaştırmak, böylelikle onun çokdillilik özelliğini açığa çıkartmak için Ingiliz alaycı romancılarının **(Fielding, Sterme, Dickens)** yapıtlarını ele alır. Her tur roman söylemının belirleyici özellıği olan çokseslilığın alaycı romanda açıklıkla belirdiği sonucuna varır. Adı geçen yazarların romanlarında yaşadıkları dönemin konuşma ve yazı (yazınsal) dılının tüm katmanlarında parodik izler bulur. Yazarlar, yazınsal dılın tüm bıçımlerine yapıtlarında yer vermişlerdir. Ele alınan konuya göre yazınsal ya da yazınsal olmayan turler kımi zaman yazarın doğrudan bir söylemiyle aktarıldıkları gibi, dokunaklı, töresel, öğretici, duygusal, ıçlı vb. tonlarla ve kımi zaman destanı, kımi zaman İncil'dekını andıran bir anlatı tonuyla, kımi zaman da üst ya da alt tabakadan kışilerın konuşma biçimlerine göre anlatıya sokulmuşlardır

*Gerçekten de **Baktin** yazınsal türler içerisinde söyleşimcilik yöntemine en elverişli olan romanda farklı seslerin bir anda duyurulabileceğini, romanın resmi söylemin tekseslilik ve tekülküsellik özeliğine karşı çıkarak devrim yaratan bir tür olduğunu söyler. Bu açıklığı oluşturan ilke, karşılıklı konuşma, bir başka deyişle söyleşim(cilik), yani, daha önce belırttiğimiz gibi, bir sözcenin başka sözcelerle ilişkİ içerisine sokulabılme özelliğidir.*

Alaycı roman dışında roman söyleminin belirgin özelliği çokseslilik ya da söyleşim en açık biçimde **Dostoyevski**'nın romanlarında karşımıza çıkar **Dostoyevski**'nın romanlarının bu yönü üzerinde Baktin de uzun uzun durur

Gerçek çokseslilığin en güzel örneklerini onun romanlarında bulan Baktın 'e göre yazarın sahneye koyduğu kişiler, "ulkücü kahramanlar' yazarın söyleminin nesneleri değil, 'kendi öz söylemlerinin ayrı birer özerk taşıyıcısı'dırlar. Burada yalnızca kışilerin sayıca çokluğu yeterli olmaz **Dostoyevski'**nın bize duyurduğu sesler, yaratıcılarının yanında yer alabilen, onun söylediklerini haksız çıkarabilecek ve ona karşı ayaklanabilecek 'özgür insanların' sesleridır. Bu yönüyle yazar geleneksel roman anlaşıyı içerisinde yer alan yazarlardan ayrılır: **Dostoyesvski** romanlarında düşüncelerini kendi sesiyle ya da kışilerden biri aracılığıyla açıklamaz; yapıtını tum yapısıyla, yarattığı özgun roman bıçimiyle açıklar. **Baktin**'e göre **Dostoyevski**'nın romanlarında her şey yazarın kahraman konusunda söylediği şeyler, sanki gerçekten bir varmış, söylenenleri dinliyormuş, söylenenleri yanıtlıyormuş, kısacası kendisiyle konuşuluyormuş gibi olup biter Bu nedenle **Dostoyevski**'yı gerçekten de çokseslı romanın yaratıcısı olarak görür. Onun romanın temel ilkesi söyleşimdir

Kış lerden herhangi birini, insan doğasını, toplumsal bir tıpı, ruhsal bir özyapıyı simgeleyen belirlemeler ağı içerisinde, 'O' zamiriyle belirlenen ayrı bir kışi yaratmak yerine, kışıyi kendisiyle konuşulan bir 'Sen'e dönüşturur. Ustelik hıçbir çekincesi olmadan duşünen ve konuşan bir kışıdır, Dostoyevski nın yarattığı yeni roman kışısi. Yazar onu belirlemek yerine, sorgular, kışkırtır, dinler Yazarla kışı arasında uzun söyleşiler geçer Yazarın benimsediği, başkasını (roman k şıs nı) konuşmaya ısteklendirmek ve onu dınlemek gibi bir tutumu Baktın, Dostoyevski'nın tüm romanlarındaki anlatının yapısını ırdeleyerek göstermeye, durmadan yazarın dılında karşılıklı söyleşımı somutlaştırmaya uğraşır Dostoyevski'nın romanlarında dili çakışan, kımi zaman da bırbırını tamamlayan maksatları dile getırdığı gıbi, çakışmayan, çelişık, karşıt düşunceleri de açıklar

Dostoyevski'nin romana getirdiği yenilik budur Baktın'e göre Gerçeğe ancak konuşarak ulaşılabilir, duşüncelerin gerçek anlamda aktarılabildiği bıçım konuşmak, karşılıklı söyleşmek, düşünce alışverişinde bulunmaktır. (Bu nedenle Dostoyevski'nin romanlarında kışiler sayfalarca karşılıklı konuşurlar). Buna göre Dostoyevski'nın romanlarında iki temel söylem vardır Kahramanın söylemı ve yazarın söylemı Kahramanın sahıp olduğu dunya görüşü yazarın temel nesnesi olur Kahmaranın söylemı (düşünduğü şeyler, dünyayı algılama bıçımi vb) hem yazarı temsil eder hem de yazar kahramanın söylemini kendınce bize aktarır; *"Romana sokulan çokseslilik (çokdillilik) (.) yazarın maksatlarını anlatmaya ve yansıtmaya yarayan, başkasının söyleminin yine başkasının söylemindeki bulunma durumudur Bu söylem çift seslı olma özgüllüğü ile belirir Aynı anda ıkı soyleyenın bırden ışine yarar ve ıkı değışık maksatı anlatır: -doğrudan - konuşan kışınınkiyle yansıtılan yazarın maksatını. Böyle bır soylem ıkı ses, ıkı anlam ve ıkı anlatımı kapsar"*[9] **Dostoyevski**'nın romanları bu tanıma tıpatıp uyar Ancak, her ne kadar **Dostoyevski**, roman turunde söyleşımcılığı gundeme getiren yazarlardan biri olduysa da aslında Batı yazınının uzun söyleşım geleneği ona bu yolu açmıştır. Gerçekten de Baktin söyleşımsel romanın ilk izlerini Antık dönemdeki, cıddı ıletiler veren güldürü turlerinde, özellikle de **Socrates** Söyleşileri'nde ve Menıpos Taşlamaları'nda bulur. Bu türlerin özelliklerine geçmeden önce **Baktin**'in, **Dostoyevski**'nın romanlarında çokseslilik özelliklerini saptarken önerdiği, bir metinde olası söyleşım bıçımlerının neler olduğunu hemen hatırlatalım

Baktin'e göre, aktarılan söylem, bir romanda açık ya da kapalı bıçımde bir söyleşime gıren bağımsız ıkı söylemin varlığını gösterir. Bu düşünceyi somutlaştırmak için *La Poétique* de

Dostoyevski'de Baktın söylemsel yapıların bir tıplemesini yapar ve farklı sözceleri romandakı işlevlerine göre sınıflandırır. **Dostoyevskl**'nın romanlarını gönderge metinler olarak ele alan Baktın çiftsesli söylem adını verdiği, yani hem söylemın nesnesine hem de başka bir söyleme, başkasının söylemine yönelik değişik söylem tipleri arasında önerdiği sınıflamayla söyleşimcılığın estetık değişkelerını kuramsal yönde tanımlar

Baktın'ın önerdiği söylemsel oluşumların ilk öbeğinde 'monologıque' (teksesli-tekanlamlı) sözce adını verdiği, yazarın dolaysız anlatımını ('Ben' diyen bır anlatıcı kendı görüngusünde her şeyı elınde tutar) ya da aynı bıçımde, kışının, nesneleştırılmış sözcenin ('O' kapalı ve bıtmış bır dizge içerisıne sokulmuştur) dolaysız anlatımını kapsayan söylemsel bıçım yer alır Bu durumda, tek bır bılen özne vardır, ötekılerın hepsı bılgısının nesneleridir. Bu nedenle, öteki sözceler, yazarın anlatısal söyleminın egemenlığı altındadır Yazar, ötekı sözceleri ayrı 'kendilik'ler olarak görür, onların ne olduklarını anlamaya çalışmaz, kendi amaçlarına uygun kullanır. Her biri teksesli bır sözce oluştururlar. Söylem tek bır nesneye yöneliktir ya da yazarca belli bir yönelımın nesnesı yapılmıştır. Söylemı anlam ya da ton bakımından hep değişmeden, aynı kalır Bu nedenle somut söylem *"sankı teksesli, doğrudan bır söylemmış gıbı yankılanır"* Baktın bu tip sözcenin en ıyi örneklerını Tolstoy'un yapıtlarında bulur' Yazar roman kahramanı 'ile' konuşmaz, kahraman'dan' söz eder

Ikinci tıp sözce ise, yine Baktin'e göre, 'söyleşımsel' yani çıft-seslı bir sözcedir Roman kahramanı, uretılen söylemde kendısıyle konuşulan, kendisine seslenılen öznedır. **Baktin** bu durumda, metin ıçerısında yazarın 'bılınç'i ile çelişen ayrı bır 'bilinç'in varlığından söz eder: *"gösterılen söz, aynı düzeyde ve eşıt koşullarda gösteren söz ıle yan yana bulunur Farklı söyleşımsel açılarda ıç ıçe gırer, üst üste gelırler. Bu yan yana bulunmanın sonucu olarak da ılk planda sözün yenı görünümlerı ve yenı ışlevlerı açığa çıkar.'*[10] Yazar, bır başkasının sözcesini ona yeni bir anlam vererek, kendi amaçları doğrultusunda kullanabilir, ancak sözcenın daha önce sahip olduğu anlamı atmaz. Bu durumda sözce ıkılı (çıft-yönlü) bır değer kazanır, çunkü sözce farklı söylemlerın kesıştığı bır yer olur Bır başka sözcelem öznesınden kaynaklanan sözceye gönderen sözce durumunda ise Baktın üç tip ayrım yapar Bırıncisi; ilk sözcenın ıkinci bir sözceyı, içerisinde sözcenın çıft-yönlüluk özelliğının zayıf olduğu, düşunyapısal bır düzlemde hıçbir çatışma olmadan özümsedığı bıçemleştirme; burada metnın tek bır anlamsal yönelımı bulunur; ikıncısi: Iki sözcenın bırden çok yönelımı nedenıyle arttığı, parodı, üçüncüsü Bır başkasının sözcesın n yoğun olarak değişıme uğratılması Bu durumda yazar konuşur ancak bır başkasının bıçımi değiştırilen sözcesi yenı söylemde yıne algılanabilir.

Baktin'in önerdiği bu ayrımlar, günümüz metınlerarası ılışkılerın yöntemlerının araştırma alanına girer. **Genette**'ın *Palımpsestes*'te, **Baktin**'ın söyleşımcılık adı altında kısaca değındiği sözce alışverişlerını, daha dızgeli olarak uzun uzun ele alır **Kristeva**'nın metınlerarası, **Genette**'ın 'metın-ötesi' (transtextualité) başlığı altında çözümledıkleri metınler arasındaki ılışkiler sonuçta her yazınsal yapıtın, bir eleştırmenden ötekıne değişebılen adı ne olursa olsun, söyleşım içerısinde olduğunu, ıçerısinde başka söylemlere göndermeyen, aktarım bıçımi nasıl olursa olsun, başka sözcelere yer vermeyen anlatı bulunmadığı sonucuna götürürler. Günümüz eleştırmenleri gıbı **Baktin** de içerısinde başka sözcelerden izler taşımayan metnın olmadığını savunan sözce kuramına bağlı olarak, ıkı farklı gösterge dızgesinin ılışkılendirılmesinin sonucu olan çıftanlamlı söylemın, özellikle Socrates Söyleşıleri, Menipos Taşlamaları ve bu türlerin bağlı oldukları Karnaval geleneğinden doğduğunu ıleri surer. Dostoyevskı her ne kadar romandakı söyleşımsellık ilkesını gündeme getiren en önemli yazar olduysa da, Baktın çoksesli romanın izlerını önce *Socrates Söyleşılen* ve *Menipos*

Taşlamaları'nda arar. Güldürürken aynı zamanda ciddi iletiler veren bu türlerin, Batı geleneğinin ayrılmaz bir parçası olan Karnaval geleneği ile derin bağları bulunur. Karnaval'ın sahip olduğu özellikler yazın alanında dönüşturülerek, **Baktin**'in 'yazın'ın karnavallaştırılması' adını verdiği şeyi oluştururlar. Söz konusu turler dünyayı bir karnaval görüntüsüyle ele aldıklarından, yalnızca ciddi iletiler veren destan ve ağlatı gibi resmi söylemin yapıcı unsuru olan tekseslilik niteliğiyle çelişirler. Gerçekten de onların kimi özellikleri bu çelişkiyi açıklıkla belirtir

Ciddi iletiler veren türlerde yazarlar gerçekliği işler, konuları gerçeklikten alır, özgür yaratıyı benimseyerek geleneği bir kenara bırakırlar. Konular destan ya da anlatı ayrımı yapılmadan ele alınırlar Destan ve anlatı türlerinin tersine, gerçek geçmişten değil, şimdiden yola çıkılarak, doğrudan bir ilişkiyle işlenir Yine destan, ağlatı, lirik şiirdeki gibi biçemsel birlik aranmaz. Farklı biçemlerin ve seslerin duyurulması adı geçen turlerin belirgin özellikleri arasındadır. **Baktin,** ciddi iletiler veren güldürü türlerinin son görünümü üzerinde durarak şöyle der. *"Onları belirleyen, anlatıdaki seslerin (tonların) çokluğu, yucenin ve sıradanın, ciddinin ve güldurunun iç içe bulunmasıdır; bu turler bütünüyle 'bulunmuş el yazmaları', aktarılan söylemler, yuksek turden parodiler, gulunçleştirilmiş alıntılar vb. 'ara' turleri bol bol kullanırlar* "[11] Ciddi iletiler veren güldürü türleri karnaval geleneği ile sıkı sıkıya bağıntılıdırlar. 'Törensel özellikte, bireşimsel bir gösteri biçimi olarak' karnavalın, **Baktin**'e göre, yazın üzerinde belli bir etkisi vardır; 'karnaval yazın'a dönuştürülerek bir somut simgeler dili' oluşturulur. Yazın alanında karnaval söylemının, çokseslilik ya da söyleşimcilikle ilgili olarak, birkaç özelliği şöyle özetlenebilir Karnaval bir gösteri olsa da sahnede oynanmaz; tam bir eşitlik içerisinde, karnaval'a katılanlar aynı zamanda hem oyuncu hem de seyircidirler Orada kural, kanun, yasaklama, toplumsal rütbeler, eşitsizlik yoktur. Insanlar arasındaki her tur uzaklık sılınır; herkes serbestçe, birbirine son derece yakın olarak karnavala katılırlar Yetkeci yaşam biçimine karşı bir biçim olan karnavalda herkes özgürce konuşur, düşüncelerini dile getirir ve devinir. Ister düşünceler, ister değer dizgeleri, ister olgular söz konusu olsun, her konuya el atılır Dolayısıyla yukarı/aşağı, kutsal/dındışı, yuce/anlamsız vb. karşıtlıklar yok olur. Üstelik yetkeye, dinsel olana serbestçe eleştiriler yöneltilebilir Bu nedenle karnaval çoğu zaman çift-anlamlı yönüyle belirir. Örneğin, 'gülme' hep çift-anlamlı nitelik taşır Yasaklanan çoğu şey 'gulme' yoluyla açıklanır Yasal düzen, kılise yine onunla alaya alınır Alay (parodi) bu nedenle karnaval'ın, özellikle de karnaval geleneğinden doğan Menipos *Taşlamalar* ın ayrılmaz parçasıdır. Alay ederken ve güldürurken aynı zamanda ciddi bir ileti verdiği için de söyleşimsel nitelik taşır. İki özelliği bir arada bulundurur.

Karnaval geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan *Socrates Söyleşileri* ve *Menipos Taşlamaları*, dildeki söyleşimselliği en iyi somutlaştıran türlerdir

Destan, ağlatı gibi teksesli türlerin aktardıkları salt, tek bir gerçek yerine Socrates Söyleşileri ona, söyleşimci bir yöntem benimseyerek, söyleşerek ulaşmak yöntemine dayanır, çünkü gerçek tek bir insanın kafasından fışkırmaz. Gerçek ancak onu hep birlikte arayan insanlar arasındaki söyleşimsel iletişim sürecinden doğar. Gerçeği tanıyan tek kişi olmadığını söyleyen Socrates insanları bir araya toplayarak onları sonunda gerçeğe ulaşacakları bir tartışma içerisine sokarak bir aracı rolü oynar yalnızca. Göreceli olarak bir halk diliyle geçen Socrates söyleşileri ıkı sözbilimsel betiye başvurur: Belli bir konuda farklı bakış açılarının karşılaştırılması olan 'Syncrese' ve kendisiyle konuşulan kişinin söylemının açığa çıkmasına olanak veren, yanı onu serbestçe konuşmaya, düşüncesini en uç sınırına kadar açıklamaya itmek, söylem yoluyla söylemi kışkırtmak olan 'anacrese'. Kişileri konuşturarak karmaşık, anlaşılmaz, belli bir

noktaya saplanıp kalmış düşüncelerini aydınlatmaya, doğru ve yanlışlarını, eksiklerini bulmaya uğraşılır Bu yöntem ile en az iki farklı duşünce alışverişi içerisine giren, birbirlerini yanıtlayan kişiler arasında özgür yaratım yolunu açan gerçek bir çok seslilığın temelleri atılır. Ayrıca **Baktin** Socrates söyleşilerinin az çok parodik örnekçelerden oluşan farklı biçemlerin ve diyalektlerin karma bir dizgesi olduğunu belirtir

Socrates Söyleşileri zamanla yerini, içerisinde yine söyleşimsel özellikler bulunan ve köku karnaval folkloruna uzanan *Menipos Taşlamaları*'na bırakır. *Socrates* Söyleşileri geleneğinden doğan, adını Isa'dan önce üçüncü yüzyılda yaşamış ozan ve filozof **Ménippe de Gadare**'dan alan Menipos Taşlamaları'nda, Socrates Söyleşileri'nde izlerine rastlanan tarihsel zorunlulukları aşarak, şu ya da bu geleneğe bağlı kalmadan ve hiçbir dış bağımlılık olmadan, konular özgurce işlenir, büyük ölçüde felsefe düşünceler serbestçe dile getirilir Karnaval söylemi gibi *Menipos Taşlamaları*'nda hem parodik bir eğilim benimsenir hem de ciddi iletiler verilir. Dönemin toplumsal ve siyasal guncelini eleştirdikleri için pek çok kimse tarafından benimsenen bir tur olmayan *Menipos Taşlamaları*, öykü, mektup, söyleşi, dize, düzyazı, sözbilimsel tumturak, güldürü vb. tür ve biçemlere yer verdiklerinden birçok biçemsel (ve çoktürluluk) niteliğiyle kendilerini belli ederler. Söyleşimcilik, *Menipos Taşlamaları*'nın son görunumü olan çokbiçemlilik özelliğiyle daha kesin bir boyut alır. Karnaval geleneğine bağlı olarak ortaya çıkan Socrates Söyleşileri ve özellikle de Menipos Taşlamaları farklı biçem, farklı türler, farklı anlatımlar vb. ayrışık unsurları birleştiren çoksesli romanın yolunu açmışlardır

Ortaçağ'da kimi tarihsel belirlemeler, yazının karnavallaştırılması olgusunu güçlendirirler Bu belirlemelerin en önemlileri, bir yandan resmi ve dini söylemin katılığı ve dogmatizmi, öte yandan papazların kullandıkları dil ile halkın kullandığı günlük dil arasında büyüyen uzaklık olmuştur. Gerçekten de Baktin'in belirttiği gibi, Menipos Taşlamaları en açık ve özgur biçimiyle 'tartışmalar'da, küçük günluk konuları işleyen oyunlarda, 'moralite' oyunlarında, mucize konularını ele alan oyunlarda, sonraları ise dinsel oyunlarda ve bir siyasal taşlama biçimi olan 'soti'ler gibi Ortağçağ'ın söyleşimci ve karnaval özelliklerine sahip türlerde surerler Özellikle dini konuların işlendiği kutsal metinler alay yoluyla söylensel niteliklerinden çekilip alınırlar. Buna resmi Klasik Latince'nın yerini halkın konuştuğu sıradan dilin alması eklenir: *"Latince yazılmış kutsal metinler sıradan ulusal dilin arka planında yansır Sıradan dilin sahip olduğu dizge Latince yazılmış metinlerin odağına yerleşir. Özde, Latin Parodi'si bu yüzden ikidilli bir olgudur: Artık yalnızca tek bir dil olmasına karşın, bu dil başka bir dilin ışığı altında yapılanır ve algılanır; kimi durumlarda yalnızca vurgular değil aynı zamanda sıradan dilin sözdizimsel biçimleri açık açık Latin Parodisi'nde görülür. Latin Parodi'si kasıtlı olarak çiftdilli bir karışımdır"*[12] Parodi'nın hem düşünyapısal hem de dilsel duzlemde etkin olduğu bağlamda söylemin iyelik kavramı ortadan kalkar, onun yerine biçimsel olarak söyleşimsel bir yazın anlayışı yaygınlık kazanır "Başkasının sözunün rolü o dönemde çok büyüktü Kimi alıntılar açıkça belirtilirdi, oysa bu alıntıların kimileri yarı yarıya ya da bütünüyle gizli, yarı bilinçli ya da bilinçsiz, doğru, ya da maksatlı olarak biçimleri değiştirilmiş, serbestçe yeniden yorumlanmışlardır Birinin söylemi ile kendi söylemi arasındaki belirleyici sınır çizgileri esnek, belirsiz, çoğu zaman bilerek biçimi değiştirilmiş ve bulanıklaştırılmıştır Bazı metin tipleri başka metinlerin birer mozayiği gibi kurulmuşlardır. *'Cento'* adı verilen özel bir yazın türü sırf başkalarının dizelerinden ya da yarım dizeleri alınarak oluşturulmuştur *Ortaçağ Parodisi*'nin en etkin isimlerinden **Paul Lehmann**, "Ortaçağ yazın tarihinin ve Latin yazınının bir başkasının malı olan şeyin yeniden işlenerek ve taklit edilerek, kendine mal etme tarihi"[13] olduğunu belirtir

Yenidendoğuş'a gelindiğinde, karnaval

düşüncesi tüm önemli yazınsal türleri kaplamış ve onları tözsel olarak dönüşturmüştür Karnaval yazınının en iyi örneğını de **Cervantes**'in *Don Kişot*u yine çoksesli, söyleşımcı romanın ya da karnaval yazınının en iyi örneklerını **Rabelais**'nın yapıtlarında bulur **Baktın.** XVIII. yuzyıldan başlayarak eski yazınsal bıçımler yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlar. Bu yuzyılda **Baktın**'e göre **Fielding**'in **Tom Jones**'u, **Wieland**'ın **Agathon**'u, **Goethe**'nın **Wilhelm Meister**'i ile eleştıre. ve özeleştırel bır roman bıçımi doğar. **Voltaire**'in öykülerınde *Menıpos Taşlamaları*'nın ve Karnaval geleneğının derın izleri bulunsa da özellıkle **Dostoyevski**'ye gelindığında eski geleneksel yazın türleri ve bıçımleri en belırgın bıçımde bulunur.

Baktin'ın söyleşımcılık adını verdığı yazın kuramı ılk anda anlamsal olarak biraz kapalıdır. Söyleşım ılışkısi biçimsel bır seçimi, bır yazınsallık olgusunu gösterdiği gibi ınsan yaşamındakı etkınlıklerın bır parçasını da gösterir "Söyleşımsel ılışkıler Dostoyevskı'nin romanının tum yapısal unsurları arasında kurulur, yani kontepuan'da olduğu gibi, aralarında çelışırler Söyleşimcılik olgusu bu durumda bıçımsel olarak oluşmuş yanıtlar arasındaki ılışkileri aşar; neredeyse evrensel nıteliklidir ve tum insan söylemını, tüm ılışkileri ve insan yaşamının tüm görünümlerini, genel olarak, anlamı ve değeri olan her şeyi kapsar"[14] Buradan yalnızca metinsel düzlemde kalarak her sözcenın yalnızca bır söyleyenın bır ürünu olmadığını, bir söyleyenle dınleyen arasında ortak bır etkıleşımın sonucu oldğunu, hiçbır söylemın de anlamsal olarak el atılmamış olmadığını anlamak dolayısıyla her söylemın yaşanmış başka durumlardan ve doğduğu yazınsal ortamdan kaynaklandığı, her yazınsal yaratının bır yazarın eskılerden yola çıkarak yeniden yarattığı tonlamaların değıştirilip yenıden değerlendirildiği, kısacası söyleşım boyutundan yoksun sözcenın olmadığı olgusunu benımsemek gerekır

Kristeva'nın postmodern eleştırı alanında ortaya attığı metinlerarası kavramı Baktın'in söyleşımcılık adını verdığı ve son tümcede özetlediğimız (söyleşim boyutundan yoksun sözce yoktur) düşünceden kaynaklanır **Kristeva** da **Baktın**'ın tanımladığı bıçımıyle, söylemin konumu ve metnın konumu arasında bir koşutluk kurarak, nasıl ki bır söylem (ya da sözce) hem söyleyenın hem de dınleyının ortak ürünüyse ve kendınden önceki ya da çağdaş sözcelere gönderıyorsa, metın de her zaman öteki metınlerın kesıştığı yerde bulunur ilkesını onun yazınsallığının bır ölçütü olarak benımser *"Her metın bır alıntılar mozaığı gıbi oluşur, her metın kendı ıçınde başka bir metnın erıtılmesi ve dönüşumüdür "*[15] Metınlerarası aynı zamanda her yapıtın yapıcı ayrışıklığını göz önünde tutarak ve öznellikarası (ya da Baktın'in deyışiyle bireylerarası) olgusunu da geçersiz kılar Nasıl ki bir söylem bütünüyle onu kullanan ancak başka bır sözle belirlenen özneye aıt değılse aynı biçimde roman da yazarın tek ve tekanlamlı sözunü yansıtmaz. Kısacası **Kristeva**'nın metın tanımı, büyük ölçude metnin ayrışıklık yönünü yanı metındeki metınlerarasıık olgusunu aşırı matematıksel formullere indırgemekten ama yine de Baktın'ın söyleşımcılık ve sözce kuramının, (aykırı olarak metınden 'özne' kavramını atsa bile) yeni bır 'versıyon'unu yenı sözcüklerle yınelemekten öteye pek geçmez.

[1] Jean François Lyolard, Post-Modern Durum, çev Ahmet Çığdem, Ara. 1990, s 6

[2] Marc Angenol, "L'intertextualité enquête sur L émergence et la diffusion d'un champ notionel", Revue des Sciences Humanes, LX, 189. 1983. s 132

[3] Jacques Derrida, La Dissémination, Seuil, 1972, s 351

[4] Laurent Jenny, "La stratêgie de la forme", Poétique. no 27, 1976, s 257

[5] Roland Barthes, Le Bruissement de la Langue. Seuil, 1984, s 131

[6] Mikhail Bakhtine, Esthétique et Théorie du Roman, Gallimard, 1975. s 102

[7] A g y., s 102

[8] A.g.y., s. 153

YILMAZ ARSLAN

ay hanım'ın düş bahçesinde gezinen ürkek tay'a gazel

-mahşerin beş atlısı'na-

AHŞAB!
Benim en doğal halim
öldüğüm mevsim;
toprağa ve ahşaba bakar yüzüm!

Bir kentin kıyısında biz, yani;
deniz tozları, yakamoz ve hayalden yapılmış
'mahşerin beş atlısı'
kurulup kasımpatların, "iki okyanus
gözler"in çocukluğuna, yangınlar büyüttük
kocalmış çocukluğumuza: Orda düştük hüznün albenisini!
Başlarken, güle kırılganlığın alfabesine,
ve biterken sözüm·
Benim en doğal halim
öldüğüm eyyam...
toprağa ve ahşaba bakar yüzüm!

Ay avuçlarımızı bir yarasa gibi öptüğünde
bal damlatırdı yarasına denizkızlarının,
ve uzardı duman sesleri, düdük sisleri dağlara
doğru, Karşıyaka Rıhtımı'nda vapurların
cuma-
"Ürkek Tay"lar su içerdi kalbimizin çeşmelerinden,
sigaralarımız yanardı, *(Diyarbakır'da*
Kurtalan Ekspres kampana çaldığında)
Ay hanım'ın delirmiş kandillerinden!
-cumartesi'ydi
pazar'a döndü'm-
benim en doğal halim,
narların gül döktüğü mevsim,
toprağa ve ahşaba bakar yüzüm;
kalbimi titreten şairleri kalb evimin,
"Mahşerin Beş Atlısı" şehrayında ve ölecekler birazdan·

Şehla gözlerinizden, dağ suları gibi öperim!

ZELİHA SOYER

oyuncak reyonu

Küçük bir reyonun, büyuklere özel-küçuklere özel sonunda çocuk dünyası büyülü- bır sembol âlemi ortasındayım. Nostaljıler taşıran buharlılar, tramvaylar, düşleri aralayan jetler, gızdünyalı denizaltılar; suskun karmaşasıyla bır kent, bır çıftlık . sıcak bir ev mutlularıyla ve ınsan ırkının bütun bebekleri Kımı bır yatakta, masada veya lazımlığında, büroda ya da otosunda, kucakta... Bebekleri insan ırkının: Her meslekten yetışkin çızgileri ve çocuk bılmezlığiyle güleç, irı başlı, kocaman gözlü ve en güzel giysileriyle.. ve hepsi, hepsi sessiz. Reyon uğultulu. Her bırı, en az onlarca sıcak bakışla onanmışken göz ucunun değmediği bır yer, sıcak:

Sıcak bir kış, soğuk bır yaz. Saçlarım, özenle taranırlarkenki dışında, ömrün her anı okşanmaya aç, arsız bır dılencı; aldıkça ısteyen, aldıkça aç mutlu Küçük bir el -öyle hafıf kı yumuşaklığından değıyor mu değmiyor mu belli değıl- geziniyor üzerınde, salınıyor, burulup toparlanıyor, örülüyor, tutturuluyor tokalarla bantlarla ve öpülüyor bır süre, bastırılıyor başım mınık bır göğüste. Sonra anlamıyorum neden, kararlılıkla kıstırılmış koltukaltındayım küçüğün. Bir anı koşmanın sarsıntısıyla dağılan saçlarım, buklelerının dolaşığında takılı kalmış bağcıklarıyla oraya buraya savrulurken, bir hangi zamanın-bilmedığim yüzümde dondurduğu elem takmaz bır gülüşle önce yerlerdeyım, sonra, o ince dokunuş sürüklüyor benı kendısıne hafıften ve duruyor bır dızı kısa seğirmeyle Hemen omuz başındayım. Yüzünün bır yanını yere vermış öylece bakarken gözlerime, kararlı bır yabancılık düşürdüğü bakışları; ağzının dıbınden bana kadar buyüyen kızıl gölet; gürultüyle patlamış duvarlardan fırlayıp uzak yakın mesafelerle kalakalan tuğla beton, kapı pencere, toz ve cam kırıkları ve bağırışları insanların-umarsız), akla dahı getirilmedik pis ve zorunlu bır oyuna çekerken bizı, o hâlâ benım annem Korkma, diyor, sessız bir dili konuşuyor Korkma, gelir şımdı bizımkıler! Oysa, önümüzden akıp gıden heyecanlar arasında, kımi mutlu, kımi kısmen avutulmuş, ama hemen hepsı -paylaşımsız yalnızlığıyla buruk- küçük ve yetişkın çocuksu duyarlıklar . Üzerımızde, her gün, her saat canhıraş

vurmaları jetlerin... Yanıp sönen renkli ışık oyunları altında(Oysa biz. Dünya'nın bütün bebekleri), gece yalnızken, gün boyu da, göz ucunun almadığı bir karanlıktayız aslında Şu anda, bir Lahana bebek alınıyor yanımdan; bir Sındi için fiş kesiyor kasiyer; az ileride, bir küçük Erkek, şarjörünü boşaltıyor eline aldığı makinalının; uzaktan kumandalı bir 'yıldız savaşları' düzeneği, "Teknoloji çok gelişti!" dedirtiyor bir kadına, koca çok ilgili, çocuk deli divane, alıcılar!. Elbiselerim paralı; annem .. yanımda yok: Bir çırpıda alıp götürdüler onu, bir seferinde sürüyup götürdüler, öpüp koklayıp götürdüler diğerinde; bense, yalnız bir oyuncuyum artık. Derin bir yara almışlığımı fark etmiyor galeride kimse Katırlara, atlı-motorlu taşıtlara yüklenmiş denkleri -kimse, geliyorlarmış, kaçıyoruz.. -kimse; dağılmış odaları, tahtalar çatılmış pencere ve kapıları, küfüre karılmış ağıtların ve uyarılmamış sabahların katılmışlığını önümüze -kimse; o da ne? alınmıyorum, ağlıyor annem, hayır haykırıyor, beriki canı burnunda "OLMAZ!" diyor -bilmiyor neyi istediğini- sarsıyor bileklerinden tutmuş ve işte, hoobbacık, denklerin üzerinde (bu kez) o: annem -kimse, ama kimse, hiç kimse fark etmiyor Bebekleri bile unutuluyorsa bebeklerin, annem, aslında bir göçün terk edilenidir ki kimse bilmiyor, ama kimse bilmiyor, bebekleri unutulduğu için öldüğünü annemin ve savaşın ilkel bir 'öç alma' olduğunu, anlamıyor. O, mavi gözlü bir devdi.* Dev gibi bir orduyu** yenmesi gerekmedi Siyah örgülü bebeğinin karnını doyurdu, altını aldı, yıkadımı ne bir ara poposunu; biri uykuda-biri uyanık, baba'yı beklediler birlikte. Ona, masallarda anlatmıştı. Bebeciği henüz uyuyordu; kendisi acıktı. Ekmeğini üçe beşe böldü, birçok yemekler oldu her biri; yemeye koyulmuştu ki her birinden, sığınak saatlerini veren alarmla irkildi Kaptığı gibi parçalarından birini ekmeğin ve kavradığı gibi bebeğini koştu kapıya Bütün aile, kapıda buluşmuştu Tutuverdi annesi elinden Sonra, diğerleri, ne oldu bilmiyor, geliyorlar herhalde, geliyorlardır mutlaka Bebeği, koltuğu altına kıstırılmış, eliyle asılıyken annesine, birden yerlerde buldu kendini, annesini, bebeğini, ekmeğini; dördünden birinden kan akıyordu, kimden .. bilemedi

Bugün, hâlâ aynı sığınakta, kara örgülü bir bebeğe masallar anlatıyorum. Annemin sesini duymuyorum nicedir

* *Mavi Gözlü Dev / Nâzım Hikmet*

* *Akıncılar / Yahya Kemal*

ADVİYE ERBAY

benedetto croce'nın estetik teorisi

Yine sezginin imaj veya tasarımdan ne anlaşıldığına bağlı olarak, ayırdedilmesi gerekir Croce'ye göre. Ancak / eğer "tasarım"dan duyumların psişik temeline dayanan ve ondan çıkan birşey anlaşılırsa, ikisi -sezgi ve tasarım- aynıdır. Tasarım da sezgi de temellerini burada bulur, buradan çıkarlar. Ama "tasarım"la "karmaşık duyum" anlaşılırsa, sezgi ile aynı şey değildir; sadece işlenmemiş duyumdur. Bu ise birinci dereceden psişik bir üründür, tasarım da ikinci dereceden psişik bir üründür dolayısıyla. Tasarım, duyumun işlenmişliği olursa, sezgiyle aynı şey olur. Sezgi aynı zamanda ifade ile de özdeştir. İfade edilemeyen birşey, sezilmemiş ve tasarımlanmamıştır. Çünkü tin, yalnızca yapmada, biçimlendirmede ve ifade etmede sezgiler. Sezgi etkınliğinin, onları ifade edebildiği sürece sezgileri vardır. Sezgi, ifade ile birlikte doğar; bunlar kesinlikle ayrı şeyler değildirler.

B.Croce, *Ifade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik* adlı kitabına yazdığı Kasım 1907 tarihli ikinci önsözde, sözkonusu kitabının *Logica* ve *Filosofia della Pratica* adlı kitaplarıyla birlikte kendi *tin felsefesi*ni oluşturduğunu ve bu tin felsefesinin genel planı içinde tam bir estetik teorisini ortaya koyduğunu söyler. Aynı kitabın özellikle VII'nci ve VIII'nci bölümlerinde ise, tin felsefesi kapsamı içerisinde, tin'i dört derece ya da yana sahip olarak gördüğünü ve bunların etkınlık olmak bakımından ele alındığını ifade eder. Buna göre, tin'in dört derecesi ya da insan etkınlığının dört biçimi şunlardır: İlkin, etkınlık ya teorik ya pratiktir, bunlar da kendi içlerinde ikişer basamağa ayrılırlar: Teorik etkınlik, estetik ve lo¸ık olarak, pratik etkınlik de ekonomık ve moral olarak. **Croce,** estetik teorisini tın'in teorık etkınlığına dayandırarak ortaya koyacaktır...

Croce'nin *"estetik teorısı"*ni ortaya koyduğu ana kitabı olan *Ifade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik*, şu tümcelerle başlar:

"Bilginin iki formu vardır: Bilgi, ya sezgisel bilgidir ya da mantıksal bilgi, ya düşgucü aracılığıyla elde edilir ya da us aracılığıyla; ya bireyselin bilgisidir ya da tümelin, ya bireysel nesnelere ilişkindir ya da onların arasındaki ilişkilere. bilgi, ya imajlar ya da kavramlar uretir."

Bu epistemolojık ayırmadan sonra, her iki bilgi türünun birbirleriyle ilişkileri ve buna bağlı olarak da sezginin / sezgisel bilginin nelığı belirlenmeye çalışılıyor Buna göre, sezgisel bilgi, mantıksal bilgiye muhtaç değildir, tam tersine ondan bağımsızdır Ancak **Croce,** *Logica*'sında da şunları söylemiştir *"Kavramsız sezgi kordur, kavram da onsuz boştur. Ama sezgi kendi başına kor değildir; o kendi ışığında surer* Kavramlara sezgiler karışsa bile, ussal edim, duşgücunden bağımsız olarak ış

görebilir. Yani kavramlara sezgi karışmamıştır ve karışmamalıdır Croce'ye göre Başka bir deyişle, us, duşgücünün üzerindedir ve düzenleyici olarak ona karışabilir ama, duşgucu yoluyla usa karışılamaz. Çünkü kavrama sezgi karışırsa, o kavram olmaktan çıkar. Zihin aktı ile sezgı aktı arasındakı ayrılık onların ortaya koydukları sonuçta bulunur Her ıkısı de farklı etkiler yaratmaya çalışırlar. Bu iki ayrı tıp etki, bütünselliğin içindeki tek tek parçaları belirler ve duzenler. Böylece bilimsel yapıtla sanat yapıtı arasındaki fark ortaya çıkar Her ne kadar sanat eseri kavramlar içerse de, her ne kadar bılımsel yapıt sezgı içersede, ürün olarak ortaya konan, ya sezgısel ya da ussal bir sonuçtur *"...Sanat yapıtının en sonunda meydana getirdiği şey bir sezgidir..."*

Sezgının kavramdan bu tur bir farklılığı olmasının yanısıra, onu salt algı olarak da anlamamak gerekır. Algılar sezgilerdir ama, sezgı gerçek ile gerçek olmama arasında bir fark görmez. Yani sezgi, algıdan daha kapsamlıdır ve gerçeğin algısı ile mumkün olanın yalın tasarımının ayrıştırılamaz birlığıdır. Sezgıde emprik varlıklar olarak dışsal gerçeklik karşısında değılızdır, yalnızca izlenımlerımızi nesnelleştırırız; izlenımlerımızi nesneye atfederız. Böylece sezgıyi yalnızca uzay ve zamanda meydana gelen birşey olarak anlamak yanlıştır. Zaman ve uzay dışı sezgiler de vardır. *"Bir sanat yapıtında da sezginin sergilediği şey, uzay ve zaman değildir; karakter ya da bireysel fizyonomidir"* Yalnızca uzayı, yalnızca zamanı veya ıkısını birden sezgı unsuru olarak görmemek gerekır Sezgı, zamanda veya mekânda veya bunların dışında gerçekleşebilir

Sezgının duyumla ilişkısıne gelince, duyum, form kazanmamış madde olarak, sezgi bılgısının alt sınırında bulunur; bu ise tın tarafından kavranamaz; o ancak kavramının bir sınır gibi şart koştuğu form içinde ve form aracılığıyla kavranabilir. Yanı sezgı muhtevayı (madde) alır, us da onu bir forma sokar. Madde ya da içerik, sezgilerin birbirinden ayrılmasını sağlar Madde değişkendir, form sabittir ve tınsel etkinliktir. Sezgıyi duyumdan ayırırken aynı zamanda çağrışım kavramını da hesaba katmak gerekır Eğer çağrışım, yaratıcı bir sentez olanağı sağlıyorsa, ortaya çıkan tınsel bir etkinliktir

Yine sezgının imaj veya tasarımdan ne anlaşıldığına bağlı olarak, ayırdedilmesi gerekir Croce'ye göre Ancak / eğer "tasarım"dan duyumların psışık temelıne dayanan ve ondan çıkan birşey anlaşılırsa, ıkısi -sezgı ve tasarım- aynıdır. Tasarım da sezgi de temellerini burada bulur, buradan çıkarlar. Ama *"tasarım"*la *"karmaşık duyum"* anlaşılırsa, sezgı ile aynı şey değildir, sadece işlenmemiş duyumdur. Bu ise birinci dereceden psışık bir üründur, tasarım da ıkinci dereceden psışık bir urundur dolayısıyla. Tasarım, duyumun ışlenmışlığı olursa, sezgıyle aynı şey olur. Sezgi aynı zamanda ifade ile de özdeştir. Ifade edilemeyen birşey, sezılmemiş ve tasarımlanmamıştır. Çunkü tın, yalnızca yapmada, bıçımlendirmede ve ifade etmede sezgiler Sezgi etkınlığının, onları ifade edebildiği surece sezgileri vardır. Sezgı, ifade ile birlikte doğar; bunlar kesınlikle ayrı şeyler değildirler Sezgısel bılgı, ifade edici bılgıdır. Bu belirlemeden sonra, Croce, sanatın ne tarz bir sezgi bılgısı olduğunu tartışır Sanatta farklı turden bir sezgı mi vardır? Croce'ye göre, insan, sıradan sezgiyle olduğu gıbı duyumlarıyla değil, sezginin kendisini objektifleştirerek sanata yükselebilir. Sanat, genel olarak yaşadığımız sezgilerin daha karmaşık ve geniş olanlarını biraraya getirir ama bu sezgiler her zaman duyumlar ve izlenimler hakkındadırlar. *"Sanat izlenimlerin ifadesidir, ifadenin ifadesi değil."* Kısaca söylendikte, sanat sezgisi ile sıradan sezgı arasında yeğınlık farkı yoktur; bunlar yaygınlık bakımından farklıdırlar. Croce'nın örneğini kullanırsak, en basıt popüler bir aşk şarkısı yeğınlik bakımından mükemmel olabilir ama daha karmaşık sezgilerle yüklü bir aşk şarkısına göre, çok daha sınırlanmış bir şekılde yaygındır. Böylece, kendısının de dediği gıbı Croce, *"sanat yapıtlarını sezgı bılgısının örnekleri olarak"* alır ve onları sezginin karakteristikleri olarak nitelendirerek, estetik veya artıstık olguyla, sezgısel ve ekspresif bılgıyi özdeşleştirir. Buna uygun olarak sanatçılar da bazı karmaşık ruh durumlarını tam olarak ifade etmeye daha yatkın ve daha yetenekli kişilerdir. Sanat yapıtı ise, çok karmaşık ve zor ifadeleri başaran bir ürundur

Croce'ye göre, sanat yapıtı ve sanat yapıtı olmayan ifade-sezgileri arasındakı sınır, emprık ve tanımlanamaz niteliktedir.

Buna göre, sanatı genel tinsel hayattan ayırmak, onu aristokrat çevresinin veya özel bir işlev çeşidi saymak, sanatın bilimi olan Estetik'in insan doğasındaki gerçek köklerine inmesini engeller. Sanat sezgisi ile gündelik sezgi birbirinden ayrı bilimler halinde ele alınamazlar, estetik yönünden. Nasıl ki mantık, kavramın yalınlığı ve karmaşıklığı arasında bir ayrım yapmaz; estetik de böyledir. *"Deha"* da nicel bir şeydir. Aslında büyük sanatçıların düşgücü ile sıradan insanlarınki doğaları bakımından aynıdır; ama nicel olarak farklıdır.

İçerik ve biçim konusuna gelince, içerik ve biçim arasındaki ilişki, estetiğin temel sorunlarından biri olarak, hangisinin ağırlıklı olduğu merkezinde yoğunlaşmaktadır. **Croce**'ye göre, estetik eylem biçimdir ve başka bir şey değildir. Bunun anlamı, estetik eylemde izlenimlerin ifade etkinliği ile işlenip değiştirilmesidir. Yani "madde", estetik olarak işlenmemiş duygululuktur; biçim de bunun estetik olarak işlenmesi ve ifade edilmesi demektir. İçerik, biçim almamış olduğu sürece hiçbir belirlenebilir niteliğe sahip değildir.

Sanatın taklit olup olmadığı ve taklitse nasıl bir taklit olduğu konusunda ise **Croce** şöyle diyor: *"Taklit'ten tasarım veya doğanın sezgisi, yani bir bilgi formu anlaşılırsa, sanat, doğanın idealleşmiş taklidi veya doğanın idealize edilmesidir."* [6] Ancak doğanın taklidinden doğal objelerin aynen taklit edilmesi anlaşılmamalıdır, burada bir sanat sezgisi yoktur, tinsel bir etkinlik yoktur. Bu tür ürünler, estetik duygu vermezler. Ancak bu türden taklit, bir sanat yanılsaması ortaya çıkarır. Oysa sanatta bir bilgi formu vardır ve bu anlamda duygudan ve salt sezgi olarak kavranan gerçeklikten başka bir şey değildir. Bütün izlenimler, estetik ifadeler veya estetik biçimler alabilirler. Böylece de yalnızca izlenim olarak kalmazlar. Estetik izlenim bir sentezdir. Bunun için sanat yapıtı birlikli, bölünemez bir özellik taşır. Çünkü, daha önce de dile getirildiği gibi, estetik etkinlik, izlenimlerin organik bir bütünlüğe ulaştırılmasıdır.

Sanatın sanatçı bakımından işlevi izlenimleri biçimlendirerek onlara egemen olma ve dolayısıyla onların yükünden kurtulmadır.

Sanat ve Felsefe başlığını taşıyan bölümde ise temel bilgisel ayrıma geri dönüluyor ve sezgiler olmaksızın kavramların da olamayacağı, temel kavramların bir yanıyla sezgi olarak kaldığı ve mantıksal düşünmenin aynı zamanda konuşmak olduğu tezleri ortaya konuyor. Buradan hareketle, mantıksal empirisizmi andırır bir tarzda düşunmenin konuşma olmadan mümkün olamayacağı söyleniyor. İfade ve düşünme ilişkisi de buna paralel olarak ele alınıyor. Kısaca söylenirse, Croce'ye göre, iyi düşünmek, iyi ifade etmektir; kötü düşunmekse kötu ifade etmektir. Bu, sanatta da bilimde de gözlemlenebilir. Aynı şekilde tarih de sezgisel olmak bakımından sanatla aynı durumdadır. Çünk tarih, bireysel olana ilişkindir; bu yuzden sezgiseldir; tarih alanında yine bu yuzden ne kanun konabilir ne kavram yaratılabilir ve ne de enduksiyonla deduksiyon kullanılabilir. Tarihsel olaylar, yalnızca bireysel olaylar olarak, kendi bireysel karakterleri içinde betimlenebilirler. Başlangıçta da söylendiği gibi, yalnızca iki saf ve temel bilgi formu vardır: Sezgi ve kavram yani sanat ve bilim veya felsefe; tarih ise bunlarda içerilir ama, asıl olarak bireysel ve somut olanla ilgilidir. *"Sezgi bize dunyayı, yani fenomeni, kavram, numeni yani Tin'i verir."* [7] Sezgi, aynı zamanda, Aristoteles'ın söylediği anlamda, "mümkün olan"ın bilgisini de verir. Hakikaten ve tutarlı olarak hayal edilebilen her şey mumkündür. Ama Hegel'in dediği tarzda, sanat, idelerin ifade edilmesinin bir aracı değildir. Bu, sanatla felsefeyi birbirine karıştırmaktır. (Keza Platon). Sanat bireysel olana ilişkin olduğu için, bu alanda yasalar aramak da bir o kadar gereksizdir; estetik yasalar olamaz.

Croce'ye göre sanat, faydalı ve ahlakî olandan da bağımsızdır. Sanatta içerik seçimi empoze edilemez. *"Sanat için sanat"* dusturunun anlamı da budur. Utanç verici şeyler ve bayağılık varolduğu ve sanatçıya kendini kabul ettirdiği surece, bunlarla ilgili ifadenin meydana gelmesine de engel olunamaz. Croce, "sanatın bağımsızlığı" anlayışını, sanatın tin'in teorik etkinliğinin bir sonucu olarak görmesiyle temellendirir. "Faydalı" ve "ahlakî", tin'in pratik etkinliğiyle ilgili kategorilerdir. Oysa estetik olgu, pratik bir olgu değildir; ama onun yanında bulunur. Nesnelerin meydana getirilmesi pratik bir olgu ya da bir irade olgusudur. Ama sanat yapıtı veya estetik olgu, daima bir iç olgudur. Dışsallaşma, ifadenin yaratılmasından

ibarettir. Ifade, hür ilhamdır Sanatta erek aramamalıdır. Dolayısıyla tema veya içerik, pratik ve ahlakî bakımdan ne övülebilir, ne yerilebilir. Yergi, sanatçının konuyu ele alış tarzı ile ilgili olmalıdır, konu seçimiyle değil. Tın'ın dört derecesi ya da yanı, birbirleriyle herbiri kendinden önce gelene dayanma suretiyle bağlıdırlar: Kavram ifade olmadan varolamaz; "faydalı", kavram ve ifade olmadan, "ahlak" da kendinden önce gelen üç basamak olmadan Bu durumda en bağımsızı estetik olgudur. Bu dört basamaktan başka bilincin bize açtığı başka bir derece ya da yeti yoktur, ne teorik ne de pratik-din de buna dahildir. Yanı Hegel'ın dediği gibi, sanat, felsefe ve dinin mutlak tın'ın dünyasına girdiği doğru değildir; sanat sadece tın'ın zorunlu bir derecesidir Sanat, tinsel/teorik ve özel teorik (sezgi ile ilgili) bir etkinliktir. Onun karakterini gösteren kataloglar yapılamaz. Çünkü ifadenin turleri ya da dereceleri yoktur İfade, kendisinin cins olmadığı bir türdür Sezgi-ifadeleri sınıflandırılabilse dahi ortaya çıkan tek tek ifade olguları yanı bireyler olacaklardır Bunlar da birbirleriyle ancak birinin diğeri ile ortak ifade özelliğine sahip olmaları ile karşılaştırılabilirler. İzlenimler (içerikler) değişirler; her içerik farklıdır. Nitekim hayatta da hiçbir şey tekrar etmez. İçeriklerin sürekli değişmesini ifade biçimlerinin (estetik birleştirmelerin) çeşitliliği karşılar. Özetle, ifadelerle sanat yapıtları arasında benzerlikler olabilir ve buna dayanarak sanat yapıtları gruplandırılabilir ama onlar bireylerde görulen tarzda benzerliklerdir ve asla kavrama dayanan tanımlarla belirlenemezler. Bu tur benzerlikler, ya yapıtın içinde oluştuğu tarihsel şartlardan doğar ya da sanatçı ruhları arasındaki yakınlıklardan... Çeviriler de böyledir Orijinaline az çok benzer ifadelerin yaratılması olarak.

Croce'de "güzellik" de ifade ile ilgilidir, ifadenin mükemmelliğiyle. Estetik olay görme ve işitme ile ilgili olarak haz veren bir şeydir de aynı zamanda ama, sanat ne salt hedonistik bir şey olarak görülmelidir ne de pedagojik... çirkin, estetik olguya katılamayan ve ifade edilemeyendir Ama estetiğe hizmet edebilir Güzelliği bu şekilde tanımlamasıyla Croce, onun doğaya ilişkin olamayacağını da ifade etmektedir Nitekim, XIII bölümde bu soruna değinir ve doğa güzelliğini de yapma güzelliği de "fizik güzel" olarak nitelendirir. Doğadaki güzellik estetik-dışıdır, yani doğaya "güzel" dememelidir çünkü, "güzellik" daha önce de tanımlandığı gibi sezgi ve ifadeyle, dolayısıyla tın'le ilgi içerisinde söz konusu edilebilir. İnsanlar tarafından yaratılmış olan yapma güzel ise sanat yapıtlarındadır

Sanatın yeniden-üretimi ve beğeni (estetik yargı) konusunda ise Croce şunları söyler: Duygularını ve sezgilerini ifade yoluyla şekillendiren biri (sanatçı) estetik hazzı ya da güzelliği duyar. Güzel, başarılmış ifade etkinliğidir. Eserin karşısındaki kişi, yaratıcısının görüş noktasına yönelmek ve bu süreci bir defa daha yinelemek durumundadır Eğer ifade başarılıysa, eserin karşısındaki kişi de ifadeyi güzel bulur. Yani yaratıcı ile alıcı arasında uygunluk vardır, ifade başarılı bir şekilde dışlaştırılmışsa alıcı bunu mutlaka alır Bu bir zorunluluktur. Çünkü ifade etkinliği doğrudan doğruya etkinlik olduğu için tinsel bir zorunluluk içerir Çunkü bir ve aynı estetik problemin çözülme tarzı da birdir/tektir. O halde Croce'ye göre, güzelin tenkidini yapan ve onu bilen yargı verme eylemi ile, güzeli yaratan eylem özdeştir. Sadece durumlar farklıdır: Birinde estetik üretim, diğerinde yeniden-üretim sözkonusudur. Yargı veren etkinliğe "beğeni", meydana getiren ise "deha" adı verilir. Tinler arasında oluşan titreşim, tın'ın evrenselliğinden pay almayı sağlar Böylece, güzeli, estetik değeri, estetik etkinliğin dışında bir şey, bir kavram olarak görmek yanlıştır. İçinde çözülmemiş bir etkinliğin bulunduğu olgu da "çirkin"dir

Estetik yaratma süreci, dört basamak halinde tasarlanabilir: İzlenimler, ifade veya estetik tinsel sentez; hedonist eşlik veya güzelden alınan haz; estetik olgunun fizik fenomenlere aktarılması (sesler, tonlar, hareketler, çizgi ve renk karışımları vb.)

Croce, sonuç olarak, linguistik ile estetiği özdeşleştirir. Buna göre, "genel linguistik, felsefeye indirgenebilen bir şey olarak, estetikten başka bir şey değildir Genel linguistik, yani linguistik ile uğraşan bir kimse, estetik problemlerle uğraşır Dil felsefesi ve sanat felsefesi aynı şeylerdir "Estetik, linguistiğin ust sınırını belirler."

CROCE'NİN ESTETİK TEORİSİ ÜZERİNE

Croce Estetiği, bilgisel temelli bir sanat görüşüdür. Ama aynı zamanda bir "tin felsefesi" çerçevesi içinde yer alır Yalnızca bu yönleri ele alınarak bakıldığında, bir yandan Baumgarten-Kant diğer yandan da Vico-Hegel ile ilişki içine sokulabilir. Ancak kendi görüşü içinde hiçbiri ile çakıştırılamaz. Nitekim, estetik hakkındaki ana kitabı olan İfade Bilimi ve Genel Linguisik Olarak Estetik'inde kendi fikirlerini bütün bir Estetik Tarihi ile hesaplaşarak ortaya koyar. Bütün estetik problemleri bilgisel ve dilsel olarak çözmeye çalışır Croce'ye göre dil,tin'in ilk fenomenidir ve estetik biçim dilin kendisidir. Aynı şekilde Vico da filolojiyi felsefi bilim sayar

Bir etkinlik biçimi olarak estetik, Croce'de teorik etkinliğin bir tezahürüdür Aristoteles ise üç tür etkinlikten sözeder - teorik, pratik ve poetik etkinlik- ve sanatı poetik etkinlik yani yaratma etkinliği olarak görür. Oysa Croce, hem sanatı yaratıcı bir etkinlik olarak görür, hem de bunu teorik etkinliğin bir parçası sayar.

Croce'de deha ve beğenının eş-türden oluşu, Hegel'i anımsatır. Ancak bu tinsel uğraşta sanatçı onda olduğu gibi idealan yansıtmaz. Sanat, tinsel bir etkinliktir ama, mutlak tinin bir basamağı değildir.

Croce ve Hegel, doğa güzelliği-yapma güzellik konusunda birbirlerine koşutturlar İkisi de güzelliğin tin'in doğaya katılması ile mumkün olabileceği görüşündedirler

Croce'de sanatın sanatçının izlenim yükünü hafifletmekten başka bir işlevi yoktur denebilir Oysa Aristoteles'te sanat eserleri alıcısı için haz ve acıma uyandırma yoluyla tutkulardan arındırma işlevi taşır Platon'da ise ahlâki bir yön içerir. Kant'ta ereksiz bir ereklilikten sözedilir.

"Sanatçı", Platon'da gerçeği, gerçek olanı, gerçekmişçesine taklit edebilen kişi olarak bir "mukallit"ten başka bir şey değilken, Aristoteles'te maddeye form kazandıran "etkin neden"dir Bunlara karşılık, Croce'de ise, karmaşık sezgilerini başarıyla ifade edebilen kişidir ve dile getirdiği şeyler, idealar olmayıp sezgilerdir, Platon'un aksine Aristoteles'e benzer olarak ise Croce'de izlenimler maddeyi, onların işlenip ifade edilmesi ise formu oluşturur. Aristoteles'te de Croce'de de sanatçı, yaratıcı kişidir.

Estetiğin temel ilkeleri sayılan haz ve yarar, Croce'de ruhun pratik etkinliği ile ilgili olan iki değer olarak, estetik olgunun dışında yer alır

"Guzel", Kant'ta 'a priori' bir kavramdır; Croce'de ise başarılı ifadedir. Hegel, sanattaki güzelliği idea ile eşanlamlı bulur; oysa Croce'ye göre, idea sanat-dışıdır, mantığın konusudur. Platon'la Croce arasında, güzelin görme ve işitme duyularıyla ilgili olması bakımından paralellik kurulabilir ama, Platon'un guzele sırasıyla yararlı, hoş, iyi kavramlarını eklemesi nedeniyle Croce ile bağdaştırılamaz. Çünkü Croce bu gibi kavramları, daha önce de söylendiği gibi, sanat fenomeninin dışında sayar.

Croce'nın estetik teorisi, evrensel tinle kişisel tın arasındaki ilişkiyi açıklayamaması, ifadenın dışlaştırılmasında teknığı devreye sokmaması gibi yönlerden eleştirilmiştir. .

KAYNAKLAR

*1-**Croce, Benedetto;** Aesthetic: as sciense of expression and general linguistic, translated from the Italian by Douglas Ainslie, Unesco Collection of Representative Works, Italian Series, 15th printing. 1972*

*2-**Croce, Benedetto;** İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik, Çev İsmail Tunalı*

*3-**Tunalı, İsmail;** Croce Estetiğine Giriş, Remzi Kitabevi, 1983, 2 basım.*

*4-**Cömert, Bedrettin;** Croce'nın Estetiği Benedetto Croce'nın Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenın İletimi Sorunu, Kultur Bakanlığı Yayınları, 1979*

*5-**Namer, Emile;** La Philosophie Italienne. Seghers, 1970*

*6-**Olivier, Paul;** Benedetto Croce, Seghers, 1975*

*7-**Tunalı, İsmail;** Estetik, Cem Yayınları, 1984, 2 basım*

*8-**Tunalı, İsmail;** Estetik Beğeni, Say Yayınları, 1983, 1 baskı*

*9-**Yetkin, Suut K.;** Estetik Doktrinler, Bilgi Yayınevi, 1972, 1 baskı*

CEM SAVRAN

fragman*

(.)

"Kısacası şu; hayvanları boğazladığımız sürece birbirimizi boğazlamayı surdureceğiz gibi geliyor bana. Kurban bayramları olduğu sürece kurbanları, kurban edilmeyi ve kurban etmeyi mubah saymadığımızı kim söyleyebilir? Hayvan üretme çiftliklerinin nazi toplama kamplarından farkı ne? Mezbahalar nazi fırınlarından daha masum bir iş mi yapıyor? Dünyada yalnızca kesmek için yetiştirilen hayvanlar var Yaşama hakları yalnızca bizim obur midelerimizin açlık veya tokluğuyla sınırlandırılmış canlılar Doğrudan testerelerin altına yatırılan boyunlar. İşte bütün bunlar aklıma geliyor et yerken."

"Ama zorunlu bu Başka türlü nasıl olur da insanlar kendi soylarını, yaşamlarını sürdürebilir ki?"

"Hiç de zorunlu değil bence İnsan düşüncesinin sonsuz çözümler üretebileceğine inanıyorum ben. Bilim adamlarının söylediğine bakılırsa belli bir yaştan sonra insanların hayvansal proteinlere gereksinimi kalmıyormuş."

"Peki, ama, belli bir yaşa kadar olan insanlar için nasıl et bulunacak?"

"Bu sorunun yanıtı basit. Doğal çevreleri içinde yaşayan hayvanların avlanmasıyla sağlanabilir bu gereksinim."

"Sonuçta yine hayvanlar öldürülmüş olmayacak mı?"

"Elbette olacak, ama bugünkü gibi hayvanı üretme, yetiştirme ve ona kıyma gibi işlemler olmayacağı için çok daha masum değil mi?"

"Evet, ama bence nitel bir değişiklik değil bu, nicel bir şey Her iki durumda da hayvanlar öldürülüyor."

"Başka bir çözüm yolu da ölülerimizi yemek."

"Ölülerimizi yemek mi? Deli saçması bu söylediğin .."

"Niçin deli saçması olsun ki? Ölüleri yemekten söz edince hemen yüzünü buruşturma. Yediğimiz hayvanlar ölü değil mi?"

"Ama o farklı..."

"Nasıl farklı? Basbayağı hayvan cesetleri. Ne farkı var ki? Doğaya insanşoven bakışı bir tarafa bırakmamız gerekiyor artık İkiyüzlü uygarlığımızı sorgulamak .."

"Sorguladığın şeye bak. Iştah mıştah bırakmadın bende."

"Peki yamyamlıktan vazgeçelim, hiç olmazsa, hayvanları son yaşlarına kadar besleyelim, ölmelerini bekleyelim . Bu bir çözüm olamaz mı?"

"Bak bunu tuttum işte! Bir ineği kesmek için onca yıl onu besleyip bekleyeceksin başında."

"Ne var bunda? Yavruları kesilmediği için daha fazla süt ve dolayısıyla peynir, yoğurt, tereyağ elde edeceksin Yunlerinden yararlanacaksın."

"Onları yemeyi mübah saymıyorsun, ama, sömürmeye gıkın çıkmıyor bakıyorum da."

"Sömürü denemez artık o kadarına, ona besleyip baktığına göre böyle bir hakka sahip oluyorsun bana göre . Tıpkı bir ağaca bakıp meyvalarını toplamak gibi . Ölünce de etini çocukların gereksinimi için, derisini ve benzer şeylerini de bugün kullanılan şeyler için ayırıyorsun Bak bu fikri ben de sevdim Güzel fikir değil mi ya!? "

"Haklısın gibi .."

"Sen hep önce itiraz eder, arkasından 'haklısın gibi' der, sonra da benimsersin söylenenleri."

"Bunda da haklısın gibi ama bu haklılık, senin balık yiyerek kendinle çelişeceğin gerçeğini değiştirmiyor."

"Ne diyeyim, sen de haklısın gibi. Ee, öğlen olacak neredeyse, ben işe koyulmalıyım. Ateş yakmayı bilir misin sen?"

"Gene çok erkekçe bir soru. Tabii ki bilirim Yalnızca siz erkekler mi ateş yakabilir sanıyorsun."

"Hiç de öyle sanmıyorum. Ne ilgisi var? Hem bugüne kadar karşıma ateş yakmayı bilen bir kadın çıkmadı ki hiç."

"Yok onun için demedim..."

"Ne için dedin ya?"

"Daha önce açıkta ateş yakmayı becerebilen bir sevgilim olmadı hiç."

"Ne dedim ben, 'sevgilim' mi?"

"Artık var!" dedi Tülay, gülümseyerek.

"O zaman iş senin sevgilim."

Sevgilim . Sevgilim Tülay. Bu kadar kolay mı? Daha bir hafta, on gün önce. Özlem?. Özlem ne olacak peki? Adam sen de . Özlem artık sevgilin değil demek ki.

Tekcan, elinde mısınanın sarılı olduğu olta tahtasıyla adacığın koya bakan kısmında taşlarla örülmüş duvara çıktı Duvarın dışında yosundan ve nemden simsiyah olmuş ve siyahlığını yer yer bozan tuz tabakalarının kapladığı kayalara indi . Denizin dibi günışığından kırık kırık yansımalarla parlıyordu Deniz, önünde camgöbeğinden maviye, lacivert geçişler yapıyordu. Bir elini gözlerine vuran güneşe siper edip suyun dibini taradı... Suyun içinde yer yer koyu renk kaya parçaları vardı Tekcan bu koyulukların arasında uzayan dibinin kum olduğunu düşündüğü bir kanalı keşfedinceye kadar

duvarın üzerinde yürüdü ve bulduğu kanalın ucunda duvardan dışarıya doğru inip diğerlerine göre yüzeyi biraz daha düzgün bir kayanın üzerine indi.

Olta uçlarına, elindeki poşetten çıkardığı ve bıçakla ince kıydığı et parçalarından taktı. Mısınadan bir kulaç uzunluğunda pay bırakarak yemli oltayı başının üzerinde birkaç kez çevirip var gücüyle kumlu kanal boyunca denize fırlattı. Mısına sarılı olduğu tahtadan hızla boşalırken ıslık çalarak, fındık büyüklüğündeki kurşunun ağırlığıyla on beş metre kadar açığa taşıdı yemli uçları. Sağ elinin işaret parmağına doladığı mısınayı gererek tetikte, gergin bir biçimde tutmaya başladı. Beklemekten başka yapacak iş kalmamıştı. Üzerine oturduğu kayanın denizin içinde kalan kısmına ayaklarını bileklerine kadar soktu.

Daha oturalı birkaç saniye olmamıştı ki, mısına anı gerilme ve boşalmalarla hareket etmeye başlayınca kısa ve hızlı bir çekişten sonra mısınayı ağır ağır aralıksız çekmeye başladı...

Ah işte vurdu! Yakaladım galiba. Eveet, sen artık oltamın ucunda bir kuklasın! Gel bakalım! Gel geee!! Ben bir pisiyim seni yiyeceğim! Bayağı da iri mi ne? Görmeden konuşma. Bu da ne böyle çamur gibi. Yamyassı hem de. Kalkan olmasın bu. Gel bakalım gel, gel, geee!! Bırak nazlanmayı şimdi. Aaa, bir dil balığı. Vay anasına. Hiç bu kadar irisini yakalamamıştım. Kayalara dikkat Tekcancığım. Eveet, mısınayı kaldırıp tartalım bakalım. Nasıl da sıçrıyor. Ohoo, en azından yüz, yüz elli gram çeker bu derya kuzusu. Karnı da nasıl bembeyaz! Sanki bir tarafı tavada kızartılmış da öbür tarafını kızartmaya fırsat vermeden kendini suya atmış balıklar gibi... İstanbul'un fethiyle mi ilgiliydi o hikaye?. Tabii ya, İstanbul fethedilirken bir papaz balık kızartıyormuş. Tam balıkların bir yanını kızartmış öbür yanını çevirecekmiş ki, İstanbul'un Türkler tarafından fethedildiği haberi gelmiş. Balıklar korkudan mı neden, bilinmez, atlamışlar suya. Şimdi derler ki, İstanbul Türklerden geri alınınca balıklar tekrar sudan fırlayıp tavaya atlayacaklar. Iyi de ben bunu niye anlatıyorum bu balıkçığa? Seni şöyle poşete koyalım da işimize bakalım. Kıpraşma kıpraşma. Eveet, böyle iki, üç tane daha yakalarsak bu iş tamamdır.

Balığı, eti aldığı poşete koyduktan sonra bir kulaçlık ucu olta iğneli kısmı boşta kalacak şekilde mısınayı tekrar tahtasına sardı. Üç olta ucuna yeniden et parçalarını sararak taktı ve oltayı yine başının üzerinde savurarak attı suya.

Fazla beklemesine gerek kalmadan dil balığından daha büyükçe bir çuprayı çekti bu kez.

Aynı işlemleri tekrarlayıp oturduğunda, bu kez epeyce bir süre beklemesi gerekti. On, on beş dakika geçmişti ki, sıkıldı.

Sanırım yavaş yavaş dibi tarayarak çekmen gerekecek Tekcan. Nasıldı? Hah, tamam! Yarım kulaç çekip beş saniye bekleyeceksin ve bunu yineleye yineleye... evet..

Yavaş yavaş mısınayı bir tahta parçasına sararak oltayı çekmeye başladı .. Daha beş altı kulaç sarmıştı ki, olta tırtıklanmaya başladı

Hızla bir yarım kulaç çektikten sonra ustalıkla misinanın gerginliğini azaltmadan çekmeyi sürdürdü

Gel bakalım derya kuzusu... Amma da ağırmışsın sen.

Iki uç kulaçlık mesafede iki çuprayı birden çekmekte olduğunu anlayınca belirgin bir gülümseyiş kapladı yüzünü

Pardon Gelin bakalım derya kuzuları Gümüş yakamozlar sızı Yakamoz ruhlu balıklar. Balık ruhlu yakamozlar Daha yarım saat olmadan bu iş tamam .

Balıkların ağızlarını olta uçlarından kurtarıp onları da poşete koydu Mısınayı tahtaya sardı Sonra kararsız hareketlerle olta iğnelerine yeniden et parçaları taktı özensizce

Aslında yeter gibi bu kadarı, ama, bir daha atalım bakalım oltayı. Çıkarsa bol bol yeriz.

Oltayı ustalıkla aynı doğrultuda diğer atışlarından daha da uzağa düşecek şekilde suya fırlattı

Aç gözlüyüz işte! Dört tane balık tuttuk, yetinmiyor, fazlasını istiyoruz. Ne gerek vardı buna? Vazgeç.. Fazlasına hiç gerek yok. Fazlası cinayet olur Hemen sar oltayı, çek. çıkar sudan ve çık yukarıya.

Mısınayı hızla, ama, özensizce sarmaya başladı Aniden bir ağırlık elinin sarma hareketini durdurdu. Sarma hareketini sürdürüp çekmeye çabaladı, ama olta ağır bir şeye takıldığından olacak çekemedi. Yarım kulaç pay verip mısınayı gevşetip yeniden denedi, yine başaramadı Bir kez daha bir daha Hayır, olta takılmış olmalıydı

Umarım kayalara takılmıştır Ya bir kaplumbağaysa. Yazık olur hayvana Ağzını mağzını yaralarsak Tüh, Allah kahretsin! Suya girmem gerekecek Vallahi hiç çekemem şimdi. Dalamam da o derinliğe, bizim balıkçı, bizi almaya geldiğinde öbür taraftan deneriz şansımızı . Hem kaplumbağaysa nasıl olsa mısınayı koparacak.. Şuradaki zakkumun dalına dolayalım şöyle mısınayı... Seni çingene zakkum seni!

Zakkumun dibinde bembeyaz bir denizkabuğu buldu. Aşağı yukarı bir antepfıstığı büyükluğunde ve antepfıstığına benzeyen bir denizkabuğu. Dıştan içe doğru kıvrılan tırtıklı uçları hafif bir aralıkla kendi kavisinin içinde paralel bir biçimde iki yana uzuyordu. .

Yoksa bir denizfıstığı mısın sen? Ne işin var pembe pembe ağlayan zakkumun altında senin? Ne olursan ol, haydi bakalım gir cebime ..

Poşetten çıkardığı balıkların pullarını hemen oradaki kayanın üzerinde suya batırarak kazıyıp kazıyıp tekrar poşete koydu Sonra sırayla her birinin karınlarını yarıp, içlerini boşaltıp deniz suyuyla yıkayarak sürdürdü işlemi. Yalnızca dilbalığı ayrı bir işlem gerektirdi: Çamursu sırt yüzeyinin başa yakın bir bölgesinde bıçakla bir çentik

açarak kalın denyi baştan kuyruğa kadar sıyırdı. Poşetteki et parçalarından bir ikisini suyun içinde, kayanın üzerinde dua eder gibi duran bir yengecin önüne attı. Kalan et parçalarını da var gücüyle denize fırlattı.

Ee, biraz olsun borcumuzu ödemiş olalım hiç olmazsa ..

Tülay'ın gözleri Tekcan'ın elindeki poşete araştırarak bakıyordu.

"Dört tane" dedi Tekcan, elindeki poşeti havaya kaldırarak. "Biri dil balığı."

"Ateş de hazır gibi. Beni epeyce uğraştırdı. Buradaki tüm ağaç parçaları nemliymiş."

"Keşke, kömür falan da alsaydık yanımıza. Hiç aklımıza gelmedi..."

Tekcan ateşin başında çömeldi. Alev ve duman çıkaran ateşteki odun parçalarını bir şişin ucuyla bir kenara topladı. Balıkları şişlere dizdi beyaz, hafif küllü korların üstüne yerleştirdi...

Vahşet bu vahşet! Düşünsene Tekcan, senden daha büyük ve daha zeki bir yaratık atmosfere elini sokup, seni bilmediğin bir ortama alıyor, karnını yarıp içini boşaltıyor, şişe geçirip ateşin üzerine koyuyor yemek için. Salyalı iğrenç dişleri etine gömülüyor. I-ıy, ne iğrenç! Yine saçmalıyorum.. Bunlar balık, yaşam bilinci diye bir şeyleri yok. Acı çekmek gibi bir bilinçleri de. Rahat ol, keyfini bozma. Bozar mıyım hiç! Şunlara bak ne de güzel kızarıyorlar... Canım balıklar, sizi çıtır çıtır yiyeceğim, bok olacaksınız! Pislik herifin birisin.. O dev yaratık da seni yiyecek ve sen de bok olacaksın. Posanda at sinekleri vızıldayacak.. Aksi gibi nereden gelir böyle şeyler aklıma. Tabii, akıl değil bok torbası. İçine aldığı şeyleri hazmediveriyor. Akıl dediğin nedir ki, gözleriyle çiğner içine alacağı şeyleri, indirir beyin işkembesine, hazmeder... sonra da .

(.)

Cem Savran'ın *"Fildişi Kule"* adlı yayımlanmamış romanından.

REMZİ İNANÇ

öncü tokatlı'yı sahiden öldürecek miydi?

O yıllar (1968, 69 ve 70) ortalama haftada bir İstanbul'a taşınıyordum. Çünkü kitaplarımı oradaki basımevlerinde kotarmak Ankara'ya göre daha hesaplı idi. Kâğıt sorunu da burada daha kolay çözümleniyordu. Az biraz faiz eklense de ödeme takvimi bana zor gelmiyordu. Bu nedenlerle kitaplarımı İstanbul'da bastırıp, nakliye şirketlerince Ankara'daki yayınevinin deposuna yığıyordum. Şimdi düşünüyorum da üç yıl boyunca Ankara/İstanbul arasında gidip gelmişim... Her kitabın birkaç aşamasında İstanbul'da (basımevinde, kâğıtçıda, dağıtıcıda) olmuşum. Yanlışsız ve eksiksiz kitap üretmek kaygısı yanında, maliyeti düşürmek zorunluluğu da vardı. Bu arada bütün keyfim, dostları aramak, onlarla oturup söyleşmek... Büyük olasılıkla da aynı gece yine ileri bir saatte kalkacak bir Ankara otobüsüne yetişmek... Yıllar genelde böyle geçti. Bu süre içinde koca İstanbul'un ancak Cağaloğlu bölgesini, o da bir ölçüde, tanıyabildim ancak. Adlarını duyup da kendileriyle yüz yüze gelmediğim yazar ve yayıncılarla tanışma fırsatı doğuyordu bu arada. Pek çok arkadaştan biri de Öncü Yayınevi'nin sahibi Zeki Öztürk idi. Babıâli Caddesi'nde aynı adla kitabevi de olan arkadaşımızın gerçek adını pek az kişi bilir sanırım. Resmi ilişkiler dışında herkes ona Öncü diye seslenirdi.

Zeki Öztürk'le çabuk kaynaştık. İstanbul'a indiğim (hep) erken saatlerde açık bulduğum çorbacıdan sonra, ikinci uğrak yerim Öncü olurdu. Doğulu olan bu arkadaşımla aynı yaşlarda idik. Cağaloğlu'nun epeyi sıkıntısını yaşamış ve bu çileli yaşamın sonunda bir yerlere gelmişti. (Ama daha sonra örgütlü karşı güçler, işyerinin neredeyse yerle bir edilmesine kadar baskı ve şiddet uygulamışlardı. Canını zor kurtarmıştı.) Daha yeni tanıştığımız günlerde Öncü'nün bana gösterdiği bir jesti kolay kolay unutamam. Malaparte'ın Kaputt adlı romanını İstanbul'da bir basımevine dizdirip bastırmıştım. İş mücellit atölyesinde sarpa sarmıştı. Mücellite borcum için senet vermiştim. Adam bir saat sonra senetlerimi kabul edemeyeceğini söylemişti. Nedeni de, kimi senetlerimin geçen aylarda protesto olduğunu duyması. Gizli bir haberleşme ağı vardı sanki basımevi, kâğıtçı ve mücellit üçgeninde. Şimdi ne yapacaktım. İstanbul'da kime gidip, şu senedime kefil olur musun? diyebilirdim. Böylesi tanıdığım kimse yoktu. Nakit ödeyecek gücüm de yoktu. Sıkıntılı ve üzgün bir şekilde dolaştım durdum Cağaloğlu'nun ara sokaklarında. (Oldukça oylumlu, 464 sayfa, Kaputt'un kapağını yayınevi olarak ilk kez çok renkli ofset tekniğiyle bastırmıştım. Çevirmeni Zuhal Avcı idi, 1969)

Kendime yakın bulduğum Öncü'ye gittim sonunda. Durum vaziyeti bir bir anlattım. Eğer mücellite verdiğim senede kefil olabilirse, ben de ona ayrıca kontrsenet vereceğimi söyledim. Tabii Öncu'den beklendiği üzre, kendisine vermek istediğim garanti senetlerini kabul etmedi. Kalkıp birlikte mücellite gittik. Bana haklı/haksız güçlük çıkaran patrona tatlı sert konuşmaya başladı. *"Babıâli'de protesto olmayan kaç esnaf var yahu! Sonunda*

herkes bir şekilde borcunu ödemiyor mu? Ayıp değil mi bu arkadaşa yaptığın? Senetlerin hepsini ben imzalayacağım." Böylelikle kitapları kurtarmıştık. Hemen sandıklara doldurup Ankara'ya gönderilmek üzere ambara ulaştırdık

Günlerden bir gün Cağaloğlu'nda (Başka nerde olabilirdi ki?) işlerim erken bitmişti. Akşamın eli kulağındaydı. Öncü'ye uğradım. Koşulları uygunsa, onu da alıp bir yerde iki kadeh içtikten sonra karşıya geçecektim; otobüs saatine dek oralarda oyalanacaktım. Dostumun halını hiç beğenmedim. Fazlaca durgun görünmesine karşın, yine de patlamaya hazır yanını pek saklayamıyordu. Kitabevi oldukça tenhaydı, gelen giden pek yoktu. Ordan burdan konuşarak kendisini açmaya çalışıyordum. Ceketinin düğmesini çözdü, sol yanında kemeri ile pantolonun arasına sıkıştırdığı kocaman bir tabancayı adeta gösterdi. Öncü'de bir gün tabanca göreceğimi doğrusu beklemiyordum. Şaşkınlığımı anlamış olmalıydı. Sokağa bakarak, ancak duyabileceğim bir tonda *"Attila'yı öldüreceğim bugun, kurtuluşu yok artık."* Sesi yuksek ve öfkeli gelmemişti bana. Öldürmek sözcüğünü sanki yanlışlıkla söylemişti. Çevremizde başka Attilâ olmadığı halde, yine de sormak gereksinmesi duymuştum. *"Tokatlı"* dedi duyulur duyulmaz bir sesle. Bu yanıtında bile bastırılmış bir öfke mi, yoksa inanılmaz bir serinkanlılık mı egemendi, doğrusu anlamamıştım. Garıptır, konuşmaya başlayınca, sesinde başka renkler belirdi. Şimdiden pişman olmuş gibiydi. Ama yine de belindeki tabancayı bu iş için görevlendirmiş olmanın oldu bittisi mi onu bağlıyordu? Bana da sanki bu oyunda bir görev verilmişti artık. Ya da kendimi öyle sanıyordum. İki sevdiğim arkadaşı *"şimdiden sonra"* nasıl başbaşa bırakırdım? Öncü'yü yumuşatmak ve kuşkusunu çekmemek için, suratımı asarak: *"Nerde bulacağız şimdi bu adamı?"* dedim. Kendinden oldukça emin bir sesle: *"Akşamları Park Otel'e gidiyor."*

Kaç zamandır Attila'yı görmemiştim. Ülkemizin sayılı çevirmenlerinden biriydi Tokatlı. Kendine özgü inanılmaz çalışma temposuyla sanat, kultur ve siyaset alanlarında nice nice değerli yapıtları dilimize kazandırmıştı. Kısa sayılabilecek yaşamına ayrıca roman ve pek çok derleme , ansiklopedi çalışması da sığdırmıştı. Zengin ve o kadar da renkli bir dünyası olan Tokatlı ne yazık ki anılarını yazmaya vakit bulamadı. (1934-21.02.1998) Bu çok değerli dostum için ayrıca yazmayı düşünüyorum.

–Hadı kalk gidiyoruz, dedim. Geç kalmayalım.

Elli'li yıllardan beri adını duyduğum, bu *"ziyadesiyle şöhretli"* Park Otel'i böylece görmüş oldum. Doğrudan Amerikan Bar'ın olduğu bölume geçtik. Kimselerin dikkatını çekmeyecek bir yer bulduk kendimize. Butun gün taşımaktan yorulduğum çantamı uygun bir köşeye yerleştirdim. Böylece iki elim de serbestlemişti. Yanı başımdaki Öncü'yü şimdi daha iyi denetleyebilirdim, olası bir çılgınlığına karşı hep tetikte olmalıydım. Bar'da oturan, ayakta duran birçok kişiyi basından, magazin dünyasından tanıyordum. Arada Öncü'ye bakıyordum çaktırmadan. Dalgındı iyice, kendine geldiğinde hemen sigarasını göturuyordu dudaklarına. Cağaloğlu'ndan buraya gelinceye dek birkaç kez sorduğum halde, doyurucu bir yanıt alamamıştım. Nedendi bu öfkesi Öncü'nün? Dediğine bakılırsa Tokatlı, avansını aldığı halde, yapıp bitirmesi gereken çeviriyi henüz teslim etmemişti. Sahiden olayın hepsi bu kadar mıydı? Ben de bir sigara yaktım. Gelen gidenleri izliyoruz. Derken Attilâ bara girdi. Bizi görmesi uzun surmedi. Kısa boylu sayılırdı Öncü, sezdirmeden ellerimi kollarında omuzunda gezdirmeye başladım. Tokatlı beni İstanbul'da, Park Otel'de görunce şaşırmıştı adeta. Sarıldık birbirimize. Sonra sanki Öncü'nün farkına yeni varmış gibi ona da uzandı, sağ işaret ve orta parmağını az açaraktan, "Vay Zeki'cığım, sen hoş gelmişsin; ne güzel seni burada görmek," dedi ve bir makas aldı yanağından. Sonra üçümüz bara yanaştık

Güzel bir rastlantı, Attilâ o gece Ankara'ya gitmeyi kararlaştırmış; Bilgi Yayınevi'ne, Elsa Troyat'dan çevirdiği *Beyaz At* romanını götürecekti. Aynı otobuste, yan yana Ankara'ya dek sürdü yolculuğumuz Tokatlı ile

yeni bir dil arayışındaki güney afrika yazını

Njabula Simakahle Ndebele - Frédéric Chambon

Johannesbourg bölgesindeki bir tenekeevde, Apartheid'ın ilk yılında, 1948'de doğan Njabulo Simakahle Ndebele, 1970-80 yılları arasında Apartheid karşıtı yazının öncüsü olarak ortaya çıkar. Romancı, şair, eleştirmen, denemeci ve üniversite görevlisi de olan Ndebele, Afrika ve Siyahlar davasının kuramcılarından biridir. Ancak militanlarca bir yazının içinde kapalı kalmayı her zaman yadsımıştır. En ünlü romanı Fools, Fransa ve öteki ülkelerde çevrilip yayınlandı. Tumuyle Guney Afrikalılar'ın rol aldıkları, Ramadan Suleyman'ın aynı adla çevirdiği ilk uzun metrajlı film Fools adlı bu romandan esinlenerek gerçekleştirilmiştir.

Njabula Ndebele, 1991 yılında sürgünden döndüğünden beri birçok yabancı üniversite tarafından davet edilen ve onurlandırılan bir başvuru kaynağıdır. Bugün Guney Afrika'da, Nelson Mandela yönetiminde ülkeyi dönuştürme surecine katılmaya karar veren aydınlar içinde yer almaktadır.

Güney Afrika yazını uzun zaman Apartheid'a karşı savaşımın egemenliği altında kalmıştır. Bugün Apartheid'dan sonra Güney Afrika toplumunda yazının yeri ve rolü sizce nedir?

• Toplumda olduğu gibi, Güney Afrika yazını da ülkenin gerçekliğine uyum sağlamak üzere değişecektir. Özellikle siyahlara seslenerek yeni bir okur kitlesi yaratmak zorundadır. Ancak, bunun için Apartheid döneminde bu insanların yoksun kaldıkları eğitimi elde etme olanaklarını geliştirmek gerekmektedir. Onları ilgilendirebilecek konular üzerine, bugunkü toplumun sorunları üzerine de daha fazla yazmak gerekmektedir. Beyazlar ve siyahlar arasındaki uzlaşma bunun içinde yer almaktadır. Apartheid yönetiminin işlediği suçları günışığına çıkarmakla görevli Gerçeklik ve Uzlaşma Komisyonu'nun çalışmaları olağanüstü bir esin kaynağı oluşturmaktadır. Ülkenin başındaki yeni yönetimin seçimlerden üç yıl sonra karşılaştığı güçlukler, şiddetin artışı gibi konular, yeni Güney Afrika yazınının keşfedeceği bir geçiş dönemi toplumunun konularıdır.

• Gerçekten de Güney Afrika yazını bir yaratma bunalımından geçmekteymiş ve birçok Güney Afrikalı yazar Apartheid'ın son bulmasıyla esinlerini yitirmiş gibi izlenim var. Siz ne düşünüyorsunuz?

Apartheid, insanların düşüncelerini öyle uzun zaman işgal etti ki yeni esin kaynakları bulmak kolay değil. Bugün yeni bir dil, değişik bir yaklaşım gerekmektedir. Zakes Mda gibi yeni bir yazar kuşağı bu yolda gitmektedir. Biz hâlâ ne durumda olduğumuzu anlamaya, değişimleri sındırmeye çalışmaktayız. Bunun için toplumumuz henuz kendi sanatı, kendi dilini üretmedi.

• Siz bile 1993 yılından beri hiçbir şey yayınlamadınız. Bu esin ve yenilik sorunundan etkilendiğini duyumsuyor musunuz?

• Tam olarak değil, çünkü kitaplarımda her zaman sıradan yaşamda olup bitenlerden söz ettim. Elbette siyaset her zaman vardı, ancak yalnızca geri duzlemde. Yaratıcılığıma hiçbir zaman egemen olmadı. Gunumuz toplumunun gerginliklerini çağrıştıran yeni bir roman üzerine çalışıyorum. Olay 1994 seçimlerinden kısa süre önce başlıyor ve bugüne değin sürüy-

or. Genç demokrasimizin güçlüklerini ve çelişkilerini anlatıyorum. Örneğin toplumumuzda yasallıklarını demokrasiden alan, ancak artık kendilerini iktidara getirenlerin görüşlerini almayan bazı insanların tutumu söz konusu edilecektir. Kendi kendilerine adaleti yerine getiren, geçmişte kurbanı oldukları yöntemlere geri dönmek isteyen suçluların sayısındaki artış karşısında bazı insanların eğilimleri sorunu da var. Bunlar ele almak istediğim konular, ancak yerine getirmek zorunda olduğum çok sayıda görev bunları yapmaya zaman bırakmıyor.

• Birçok siyah aydın gibi, bir üniversitenin sorumlusu, birçok hükümet kurulu ve komisyonunun üyesi olarak iktidarın gerçekleşmesine katıldınız. Bu olgunun düşünsel tartışma ve yazınsal yaratı eksikliğine de katkıda bulunduğunu düşünmüyor musunuz?

• Birçok aydın, ülkemizdeki değişiklikleri belirlemekle meşguldür. Kendilerini hem ülkenin dönüşümüne, hem de yazınsal yaşama veremezler. Sorun, eğitim sisteminin ve özel olarak üniversitenin görevi sürdürmemesindedir. Bu kurumlar da dönüşmektedir ve çoğunlukla en iyi yetenekler hükümete yardım etmek üzere gitmişlerdir. Ülke ve bireyler için sağlıklı olmayan bir olgudur bu. Kendimi yazmaya vermek için sorumluluklarımın bir kısmını yakında terketmek niyetindeyim.

Bu zor durumda Afrika'nın geri kalan kısmına nazaran Güney Afrika yazınının yeri ne olabilir? Güney Afrika'nın ekonomik ve siyasal alanda yapmaya hazır olduğu gibi, yazın da kıta için bir kalatlzör rolü oynayabilir mi?

Yazınsal etkinlik yalnızca Güney Afrika'da değil, Afrika kıtasının genelinde azalıyor gibi görunmektedir. Daha genel bir sorun söz konusudur. Kıta, bütün alanlarda gitgide kenarda kalmaktadır. Kısa sure önce bir Amerikan dergisinde, gelecek bin yılda dünyanın geleceği üzerine bir yazı okudum. Afrika bir kez olsun anılmıyordu. Afrika uygarlığının bütününü yaşatmak gerekir, yalnızca yazını değil. Elbette Güney Afrika, bir tür özseverlik içinde yitmemek korkusuyla, bu anlamda bir rol oynayabilir. Yalnızca kendimizi düşünmemiz, daha güvenli ve açık olmamız gerekmektedir.

• Güney Afrika yazını, Afrika kıtası dışında, büyük oranda Apartheid'a karşı militanca savaşımına bağlı bir ilgiyle karşılaştı. Bu unsur olmadan uluslararası bir yankı yaratabileceğini düşünüyor musunuz?

• Güney Afrika yazını, şu anda ülkemizde yaşadığımız deneyimi yansıtmayı başarırsa yurtdışında yine yankı uyandırabilir. Bu deneyim tektir ve insanları ilgilendirmektedir, çunkü Apartheid sayfasını şiddetle değil, tartışmayla çevirmeyi seçtik. Bölünmüş bir toplumun sorunları dünyanın başka yerinde de bulunmaktadır. Ancak Güney Afrika için özel bir ilgi vardır, çunkü insanlar kendi kendilerine uzlaşma ve ulkenin yeniden inşası sorunuyla nasıl başettığımızı sormaktadırlar.

* Le Monde, 10 Ekim 1997

EMRE ONUR

rezalet işleri bakanlığı

rezalet işleri bakanlığında ki sahte
sahtesı ile gerçeği eşitlenmiş yalana
güvensiz ve eğri kadınlar bırımında
rezalet bakanı bır bayan
adına uymayan bir talan

gözleri bır lens tıcaretı
birikimi bir kaktüse yetmez
ne aldıkları bellı ne insanlıkları
adına uygun bir bayan
ışi aynen rezalet

sevmeyi hakaret bilmişler lokalinde
ayrı telden aynı markalı palavra
masaların sohbeti
sadece bildikleri

ne içmeyi bilirler
ne iyi bir arkadaş [illegible]
çomak sokmaktır [illegible]
anladıkları
gerisını düşunmek bıle abes
bu vakıtten sonra

rezalet işlerı bakanlığında
gotü olan sıçıyor
insanlık mahv[illegible]

HALİM ŞAFAK

bir tartışmanın getir(eme)dikleri

Satıcı, 1997'de Şiir başlıklı kapsamlı çalışmasında dar bir çevreyle sınırlı kalsa da önem arzeden kimi tartışmaların, sorgulamaların bilerek ya da bilmeyerek üstünü örtüyor. Üstünü örtmekle kalmıyor belki de farkında olmadan görmezden geliyor. Özellikle de ***Ahmet Ada****'yla ilgili değerlendirmeleri, tartışmaları, tavırları atlayıp hâlâ her şeyi dedikoduyla sınırlı görmesi, sınırlı olduğunu sanması beni Satıcı konusunda kötü kötü düşünmeye sevkediyor. Bu yazının bu bağlamda asıl amacı da bu noktada* ***Ahmet Ada****'yla ilgili ve hâlâ süren/sürdürdüğümüz, düzyazıya dökülmüş, az da olsa tartışma konusu edilmiş durumu biraz daha açımlamak.*

Adnan Satıcı, *Edebıyat ve Eleştırı*'nın 34-35. sayısında (Şubat 1998) 1997'de Şıir başlıklı dosya çalışmasının bır yerında *"Yıne, Kayserı'de yaşayan solcu şaır* ***Ahmet Ada*** *hakkında MHP'lıler gecesınde şıır okuduğu dedıkoduları kulaktan kulağa yayıldıysa da, Ahmet Ada bıldık dergılerde görunmeyı başardı. Çünkü kımse ıddıalarını yazılı bır tartışma düzeyıne taşımayı göze alamadı "*[1] diye yazıyor Öncelikle belirtmek gerekır kı Satıcı'nın bu saptaması ortaya çıkardığı, hatta yararlanarak okuduğum çalışmasını neredeyse geçersiz hale getırıyor Bılgisızlığıne ve yüzeysızlığıne vurgu yapıyor.

Önce şu, Satıcı, Dergılerde Şiir bölumünde *"Evrensel Kültür, Edebıyat ve Eleştırı, Papırüs, Yenı Bıçem, Insancıl, Şıir Ok'u, Fayton, Poetık'us, Şıir-lık, Izlek, Sanat Eylemı, Kavram ve Karmaşa gıbı dergıler, şıırın soluk aldığı yenı vadıleri oluşturan ırılı ufaklı akarsular olarak dıkkatı çektı "* dıyor Yıne aynı bölümde *"Bu dergıler dışında Insancıl, Sanat Eylemı, Aykırı Sanat, Damar, Fayton, Şıir-lık, Düşlem, Dört Mevsım, Morca, Edebıyat Postası, Defter, Pencere (vb) gıbı dergıler Türkıye şıırının kalbının attığı bırer gövde olarak belırtılmelıdır* "[2] duşuncesine varıyor. Şıir Yıllıkları, Eleştırıler, Tartışmalar bölumünde ise: *"Veysel Çolak, Muhsın Şener, Yusuf Alper, Hayatı Bakı, Salıh Bolat, Yücel Kayıran, Halim Şafak, Gökhan Cengızhan, Ergın Yıldızoğlu, Şavkar Altınel, Huseyın Peker, Ramıs Dara, Metın Celâl, Ronı Margulıes, Sennur Sezer, Haydar Ergülen (vb) şıır üzerıne kafa yoran, eleştırel denemeler, polemıkler, çözümleme yazıları yazan adlar olarak kayda geçtıler."* dıyor[3]

Satıcı'nın çalışmasından yaptığım uzun alıntılar bızi ilk anda yazarın edebıyat dünyasını ve özellikle de edebıyat dergılerını ıyı ızleyen bırı olduğu düşüncesine vardırmaya yetıyor Satıcı, Ankara'da da yaşadığına göre Ankara'da yayımlanan dergileri de daha yakından izliyor demektir Na var kı bunun böyle olmadığını Satıcı'nın

Ankara'da yayımlanan ve çalışmasında adlarını andığı dergileri izle(ye)mediğini belirttikleri ortaya koyuyor Yıllık, şiir ve dergi değerlendirmelerinin nasıl hazırlandığı bilinmiyor değil. Ne var ki sevgili dostum Adnan Satıcı'yı bu *"işi" "bildiği gibi", "işine geldiği gibi"* yapanlara bir tutmak istemiyorum. Onun böyle bir kategoriye girmeyi hakettiğini düşünmemeye çalışıyorum. Satıcı, şiir ve yazılarını ilgi ve beğeniyle okuduğum bir şair, yazar: düşüncelerine önem verdiğimi de ayrıca saklayacak değilim! Tabii, bütün bu belirttiklerim onu eleştirmeyeceğim ya da kimi düşüncelerine, tavırlarına karşı çıkmayacağım anlamına gelmiyor. Dahası onun da böyle bir şeyi istemeyeceğini biliyorum.

Satıcı, 1997'de Şiir başlıklı kapsamlı çalışmasında dar bir çevreyle sınırlı kalsa da önem arzeden kimi tartışmaların, sorgulamaların bilerek ya da bilmeyerek üstünü örtüyor. Üstünü örtmekle kalmıyor belki de farkında olmadan görmezden geliyor Özellikle de **Ahmet Ada**'yla ilgili değerlendirmeleri, tartışmaları, tavırları atlayıp hâlâ her şeyi dedikoduyla sınırlı görmesi, sınırlı olduğunu sanması beni Satıcı konusunda kötü kötü düşünmeye sevkediyor. Bu yazının bu bağlamda asıl amacı da bu noktada **Ahmet Ada**'yla ilgili ve hâlâ suren/sürdürdüğümüz, duzyazıya dökulmuş, az da olsa tartışma konusu edilmiş durumu biraz daha açımlamak Satıcı'nın belleğini zorlamak ya da belleksizliğini itiraf ettirmek! Yanlış anlaşılmayı da göze alarak tartışmaktan bıktığım konuya yeniden dönmek zorunluluğunu duyuyor Satıcı. Yazı çevresinde tekrarlara düşersem bunun da tek suçlusu sevgili Satıcı'dır!

Son tartışmalara geçmeden önce de geçmişe gitmek istiyorum. Benim tanıdığım **Ahmet Ada**'yı ve Satıcı'nın "dedikodu" sandığı olaya geri dönmek istiyorum. **Ahmed Ada**'ya ilişkin düşüncelerime yerinde bir ekleme olacak olan bu şeyler, her şeyi biraz daha da açıklaştıracaktır. Dahası böylelikle ortadaki tartışmanın kişisel bir tartışmadan çok edebiyatı ve özellikle şairleri ilgilendiren bir şey olduğu kanısının güçlenmesine katkıda bulunacaktır

Ahmet Ada'yla ilk tanıştığımda yeni yeni dergilerde yayımlanan şiirleri çoğalan, daha yazdıklarını kitaplaştıramamış, bir ucundan yeni yeni düzyazıya bulaşmış biriydim. Bir şairle, birkaç kitabı yayımlanmış biriyle tanışmak, onunla şiir üstüne konuşmak, tartışmak benim için önemliydi. Hem kitap, dergi alışverişi

Hem kitap, dergi alışverişi imkanı da doğuyordu. Kaldı ki Eşik serüveni ve etkinlikler hep o sürecin sonunda ortaya çıktı. İlişkilerimi hep önemli bulmuşumdur, önemsemişimdir. Onunla kurulan ilişkinin de tek boyutu buydu. Ne var ki daha tanışmamızın ilk yıllarında ben'de içinde olmak üzere, Kayseri'de yaşayan şairlerin çoğunluğu Ada'nın kişilik problemleri ve etik sorunları olduğu konusunda hemfikirdik.

imkanı da doğuyordu. Kaldı ki *Eşik* serüveni ve etkinlikler hep o sürecin sonunda ortaya çıktı. İlişkilerimi hep önemli bulmuşumdur, önemsemişimdir. Onunla kurulan ilişkinin de tek boyutu buydu.

Ne var ki daha tanışmamızın ilk yıllarında ben'de içinde olmak üzere, Kayseri'de yaşayan şairlerin çoğunluğu Ada'nın kişilik problemleri ve etik sorunları olduğu konusunda hemfikirdik. Ada, davranışlarıyla bizde böyle bir düşüncenin oluşmasına yetip de artmıştı. Öyle ki haftanın ilk günü ödüllere karşı olan Ada, haftanın sonunda ödüllere karşı çıkmaktan vazgeçebiliyordu *"Bu dergiye ürün verilmez."* dediğinde, hemen o haftanın sonunda ya o, ya biz hemencecik "yasasını" delebiliyorduk. Tavır'ı var gücüyle eleştirdiği ayın sonunda kitaplarına almaktan korktuğu bir şiiri Tavır'ın sayfaları arasında boy gösterebiliyordu. Aynı düşünceleri *Damar, Eşik, Evrensel Kültür, Yazıt* için de geçerliyken o dergilere de bir ay sonra balıklama dalabiliyordu.

liyken o dergilere de bir ay sonra balıklama dalabiliyordu.

Tabii ki Ada'nın bu tavrı karşısında kimilerinin de durumu Ada'dan farklı konumda değildi. Artık *"Ada, şiir yazmasın"* diyen **Ramis Dara,** *"Bu Ada ne yapıyor?"* diye sorular soran **Veysel Çolak** dergilerinin ilk sayısında ürünlerini basabiliyorlardı Neredeyse dergiler Ada'nın gönderdiği şiirleri basmaya yetişemiyorlardı

Onun düşunce ve davranışlarındaki tutarsızlığı sureç içinde hayatında da kendini gösterdi Belki de biz ancak görebildik!

Tam karşımızda yüksek bir yere abecesel sırayla U şeklinde dizilmiş şairler ve en başlarında ***Ahmet Ada!***[5] *Şairlerin tam tepesinin üstünde bütün Türk devletlerinin bayrakları sallanıyor. Tam ortada da tam üç büyük Türk bayrağı bulunuyor. Şairlerin arkasındaki duvarda da siyah bir pankarta "Allahın Dokuz Adıyla" tümcesi yazılmış. U şeklindeki masaların tam ortasında da konuşmacılar ve şairler için kürsü. İbrahim Berksoy'la gitmemek için direniyoruz. Hatta Ada'nın yanına varıp, elinden tutup götürmeyi, kaçırmayı düşünüyoruz. Olmuyor!*

Çünkü yazdıklarının, söylediklerinin özellikle 90 sonrası hayatında hıçbır karşılığı olmamıştı Sürekli toplumsallığını öne süren şairin bırakın başka yerleri Kayseri'deki demokratık mücadeleye ve etkınlıklere hıçbır katkısı yoktu. Onu hıçbır mıtıngte ya da gösterıde, hatta kapalı salon toplantısında bile göremezdınız. Yolu hıçbır demokratik kıtle örgütünün önünden bile geçmemıştır. Yoluna birileri çıktıysa bile o hemen yolunu değıştırmiştir

Evinden ya da ışyerinden telefonlarla yapay birlıktelikler kurmaya çalışır Ürününün ya da kıtabının ilanının dergilere gırmesi için ne lazım gelırse yapardı. Ürün gönderdiği dergileri nıteliği ne olursa olsun yuceltebildiği kadar yüceltırdı Anımsıyorum Dergah'ta kitabının bırisine ılişkin bır tanıtma yazısı çıktığında başı neredeyse göğe erıyordu. *Genış Zamanlar*'a şiir gönderdiğinde de aynı durumdaydı.[4] Ada, bır şekilde abartılı övgülerle, ortalıkta görünmezlığıyle dergilerde yerini korudu. Bu bugün de değışmış değıl hâlâ her yenı dergıde ilk onun ürününü görürsünuz.

Bılıyorum bugünun aydını yaşarsa yaşarsa ikiyüzlülüğuyle, korkaklığıyla, cesaretsızlığıyle yaşayabılır. Ama, bunun doğruluğunu iddıa edebıleceğımı sanmıyorum. Ne var ki Ada'nın sonunda ıçıne düştüğü durum bu dedıklerımle de açıklanamıyor. Yazdıklarında, söyledıklerınde net ve kesın şeyler ortaya koyan, tavır belirleyen şairi gunumuzün marazi aydın tıpından ayrı düşünme, ayırma şansımız yok.

Gun geliyor Ada benım baştan berı anlatmaya çalıştığımın daha ılerısine varıyor. Kendı deyimıyle *"faşıst bır gösteride"* yerini alıyor. Tarih: 1 Hazıran 1996 gunlerden Cumartesi, saat 14 00 falan. Her Cumartesi olduğu gıbi İbrahım Berksoy'la kıtabevlerını dolanıyoruz. *Bilge Kıtabevi*'nın sahiplerınden **Alper Tunga Akşit** bize *Kıvılcım Kıtabevi*'nın şıır günü olduğunu ve **Ahmet Ada**'nın da güne katılan şairlerden bıri olduğunu söylüyor. Bilge Kıtabevi'nden çıkarken de camdaki ılana üstünkörü bakıp geçıp gıdiyoruz. Nereye? Doğru Gevher Nesibe Tıp Müzesi'ne!

Oldukça soğuk bir havada Gevher Nesıbe Hastanesi'nın bütün kapılarının açıldığı iç avlusundayız. Sandalyelerın neredeyse hepsi dolu. Avlunun solunda gune katılan şairlerın kıtapları satılıyor Hemen arkalara bır yere ılışıp etrafımıza şaşkın şaşkın bakınıyoruz. Görünurde bır şıır gününden çok, siyasal bir toplantı havası var. Sandalyelerde oturanların şıır okuruna benzer bir yanları pek yok. Ön sıralarda protokol oturuyor. **Beşir Ayvazoğlu, Şükrü Karatepe,** kıtabevı sahibi **Aydın Çetinkaya** ve *Hakımıyet Sanat* çevresinden son kıtabı (çocuk kıtabı) Buyukşehır Belediyesince basılan bır

dönem SHP'de "aktif" sıyaset yapan **Ayhan Gürsoy!**

Tam karşımızda yüksek bır yere abecesel sırayla U şeklınde dızılmiş şaırler ve en başlarında **Ahmet Ada!**[5] Şaırlerin tam tepesının üstunde bütun Türk devletlerının bayrakları sallanıyor. Tam ortada da tam üç büyük Türk bayrağı bulunuyor. Şaırlerin arkasındaki duvarda da siyah bır pankarta *"Allahın Dokuz Adıyla"* tumcesi yazılmış. U şeklındeki masaların tam ortasında da konuşmacılar ve şairler için kürsü. İbrahım Berksoy'la gıtmemek için dırenıyoruz. Hatta Ada'nın yanına varıp, elınden tutup götürmeyi, kaçırmayı düşünüyoruz Olmuyor!

Fetıh Haftası 2. Şiir Şöleni'nın açılışı Kuran'la yapılıyor *"El Fatiha"* denır denmez de Ada ellerını iki yana açıyor, bır şeyler mırıldanıyor ve ellerını yüzune göturuyor Ardından **Beşır Ayvazoğlu**'nun Fetıh üstüne söylediklerını dınlıyoruz. Şaırlere geliyor sıra, abecenın azızlığınden ilk şaır Ada oluyor Sunucu kendısını tanıttıktan sonra **Küçük Bır Ahmaklık**'a gıren şiirlerinden bırını okuyor. **Ahmet Ada** şıirını okur okumaz da **İbrahım Berksoy**'la kaçar gibi oradan uzaklaşıyoruz. Bır zaman sonra Ada'ya neden bu gösterıye katıldığını sorduğumda ise *"katıldım ışte"* deyip ağız dolusu gülüyor

Önce şunu belırtmelıyım: **M. Mahzun Doğan**'ın *Pencere*'dekı Pervaz'ında bastığı *Kıvılcım Günleri Fetıh Haftası 2. Şıir Şöleni*'nın afişını Ankara'da *Sutenı Kıtabevi*'nde **Ahmet Telli, Burhan Günel, Hayatı Baki, Alaattin Topçu,** Evrensel gazetesının kendi burosundakı yıldönümü kutlamasında da **Aydın Çubukçu** ve **Adnan Satıcı** gördüler, hatta afişi uzun uzun incelediler. Pencere'de yayımlandıktan sonra Ankara'da yaşadığına göre Satıcı afişı bir kez daha görmüş olmalı diye duşünuyorum [6] Bu böyleyse Satıcı'nın her şeyi dedikoduyla sınırlı görmesini, tutmasını anlamak zorlaşıyor Çünkü en azından Fetih Haftası 2. Şıir Şöleni'nın afişı ortada duruyor.

Teşhır ve tartışma bunlarla da sınırlı kalmıyor. Dedikodudur diyelım: *Evrensel Kültür, Edebiyat ve Eleştırı* dergıleri Ada'nın şiirlerini basmama kararı alıyorlar Hatta kımılerının aklından bu afişi bır dergının ekı olarak vermek bile geçıyor Daha sonra **M. Mahzun Doğan** Pencere'deki Pervaz'ın da afişı basıp *"Bır yandan 'Fetıh Geceleri'nde şıirler okuyup, bır yandan demokrat geçınenler var"* diye yazıyor[7] Ada, *"Haması slogan şıirlerının okunduğu, şairlikle ılgısı bulunmayan insanların faşıst bır gösteriye dönüştürdüğü ortamda daha fazla kalamazdım."* dıyerek bulunduğu ortamı açıklıyor, ne olduğunu vurguluyor Ama ardından ekliyor: *"Ve artık bır şaırın durduğu yerı şıirlerınden hareket ederek ıncelemenın sırası gelmedı mı?"*[8] Bu belırttiği de Ada'nın orda bulunuş gerekçesını ve mahcupluğunu geçersizleştırıyor, hatta ortadan kaldırıyor Yıne Pencere'nın aynı sayısında bır de dergının notu yayımlanıyor Orada da *"Açıklamanın yazımızda dile getırdığımız görüşlerı doğrulamasını ıse uzülerek gördük"* denıyor.[9]

*Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni'nin açılışı Kuran'la yapılıyor. "El Fatiha" denir denmez de Ada ellerini iki yana açıyor, bir şeyler mırıldanıyor ve ellerini yüzüne götürüyor. Ardından **Beşir Ayvazoğlu**'nun Fetih üstüne söylediklerini dınlıyoruz. Şairlere geliyor sıra, abecenin azizliğinden ilk şair Ada oluyor. Sunucu kendisini tanıttıktan sonra **Küçük Bir Ahmaklık**'a giren şiirlerinden birini okuyor. **Ahmet Ada** şiirini okur okumaz da **İbrahim Berksoy**'la kaçar gibi oradan uzaklaşıyoruz.*

Ardından *Kavram Karmaşa*'da benım Şaır Hayat İlişkısı/zlığı ile Cımbızcı Tülâl'ın "Şaırı Şıırıyle Değerlendırme Dönemı" yayımlanıyor [10] Dergının bır sonrakı sayısında Ada'nın bıze verdığı yanıt Akortsuz Pıyano ile bırlikte benım *"Duşle Bile Çıkılamayan Taşra"* ve Cımbızcı

Tülâl'in *"Ahmet Ada'ya Yanıt: Lütfen Samimi (Dürüst) Olalım!"* başlıklı yazısı yayımlanıyor.[11]

Cımbızcı Tülâl'in yazısından Ahmet Ada'nın 1995 yılında Kayseri Büyükşehir Belediyesi'nin düzenlediği Kayserili Şairleri Gecesi'nde yer aldığını ve şiir okuduğunu, Cuma namazlarına gittiğini öğreniyoruz. Sonuç olarak ilk yazı dışında yazılanların hepsi 1997 yılı içinde yayımlanmış.[12] Bu da Ada'nın durumunun "dedikodu" olmaktan çıkıp iyi/kötü yazıya döküldüğü, tartışıldığı ve birilerinin bir şeyleri göze aldığı anlamına gelir. Hatta Satıcı'nın yüzeyselliği ve bihaberliği belli bir yazı kaleme alındığını söylememize izin verir, bu olayı unutturmak istediğini duyurur!

Ayrıca Satıcı'nın ürünlerinin de yayımlandığı dergiden haberdar olmaması nasıl açıklanmalı bilmiyorum. Galiba onu da edebiyatçı duyarlılığına vermek lazım! Satıcı bütün bunları yalnızca bir dedikodu ya da birilerinin uydurduğu heyezan olarak görmek ve öyle düşünmek istiyorsa buna da itirazım var. Hiç olmazsa sosyalist kimliğini alsın, kendisinin ulaşamayacağı bir yerlere koysun! Üstelik benim iki yazım yeni kitabım *Saptamalar Vurgular*'a da girdi.[13] Dahası beni şiir üstüne yazanların içinde sıralayan Satıcı'nın ne yazık ki yazılarımı okumadığı düşüncesine istemeye istemeye varıyorum.

Ben yalnızca şunu belirtmek istiyorum: Ben, **M. Mahzun Doğan** ve Cımbızcı Tülâl hem yazar hem de bir aydın olmanın gereği olarak günümüz çerçevesinde **Ahmet Ada**'yı bir prototip olarak tartışmaya çalıştık, teşhir ettik. Dahası ben bu olayın yakın bir tanığı olarak gördüklerimi ortaya koydum, belirttim. Bundan sonrası tabii ki Adnan Satıcı gibilerinin işi! Kimseyi herhangi bir tartışmaya zorlayacak değiliz. Tartışmayı düşünen, bunu sorun edinen oturur, tartışır. Eğer bir tavrı varsa/yoksa onu ortaya koyar. Gerisi lâf-ı güzaf.

Dipnotlar

1. **Adnan Satıcı,** *1997'de Şiir, Edebiyat ve Eleştiri*, Şubat 1998, Sayı 34-35, s. 115, Ankara.

2. Aynı yazı, s. 109-114.

3. Aynı yazı, s. 116.

4. **Ahmet Ada,** *Sokakları Kuşlara* Şiir, *O Çocuğa Çançiçeği* Şiir, *Geniş Zamanlar*, Sayı 3, 1991, Hazırlayanlar: İbrahim Kıras, B. Yalçın Halınoğlu, İstanbul. Kuşkusuz merak edenler olacaktır: İbrahim Kıras Yeni Şafak gazetesinde çalışıyor. Hem de haber müdürü!

5 Fetih Haftası 2. Şiir Şöleni'nde yer alan "şair"ler şunlar: Mustafa Acar, Ahmet Ada, Aynur Azeritürk, Bekir Balaban, **Mümtaz Beğen, Metin Boşnak, Adnan Büyükbaş, Mehmet Cantürk, Şevki Çobanoğlu, Bayram Durbilmez, Yaşar Elden, Hatice Gülensoy, Kenan Gündoğ, Mazhar Gündoğ, Oğuzhan Karaburgu, Kasım Karahan, Kadir Karaman, Turan Koç, Fatih Kökaal, Saim Urungu Maraş, Erdal Özkan, Nuri Şahin, Mahmut sarıkaya, Alişan Satılmış, Ahmet Sıvacı, Muhsin İlyas Subaşı, İrfan Telkenaroğlu, Selim Tunçbilek, Adnan Ünal, Lütfi Yıldız.** Şerel Konuğu: **Beşir Ayvazoğlu.**

6 Pencere, sayı 1 Kasım-Aralık 1996, s. 12, Ankara.

7 **M. Mahzun Doğan,** *Pervaz*, Edebiyatçılarımızın Gözleri Nerede?, Pencere Kasım-Aralık 1996, sayı 1, s. 12, Ankara.

8 **Ahmet Ada,** *Zorunlu Bir Açıklama*, Pencere, Ocak-Şubat 1997, sayı 2, s. 3, Ankara.

9 Pencerenin Notu, Pencere, Ocak-Şubat 1997, Sayı 2, s. 3, Ankara.

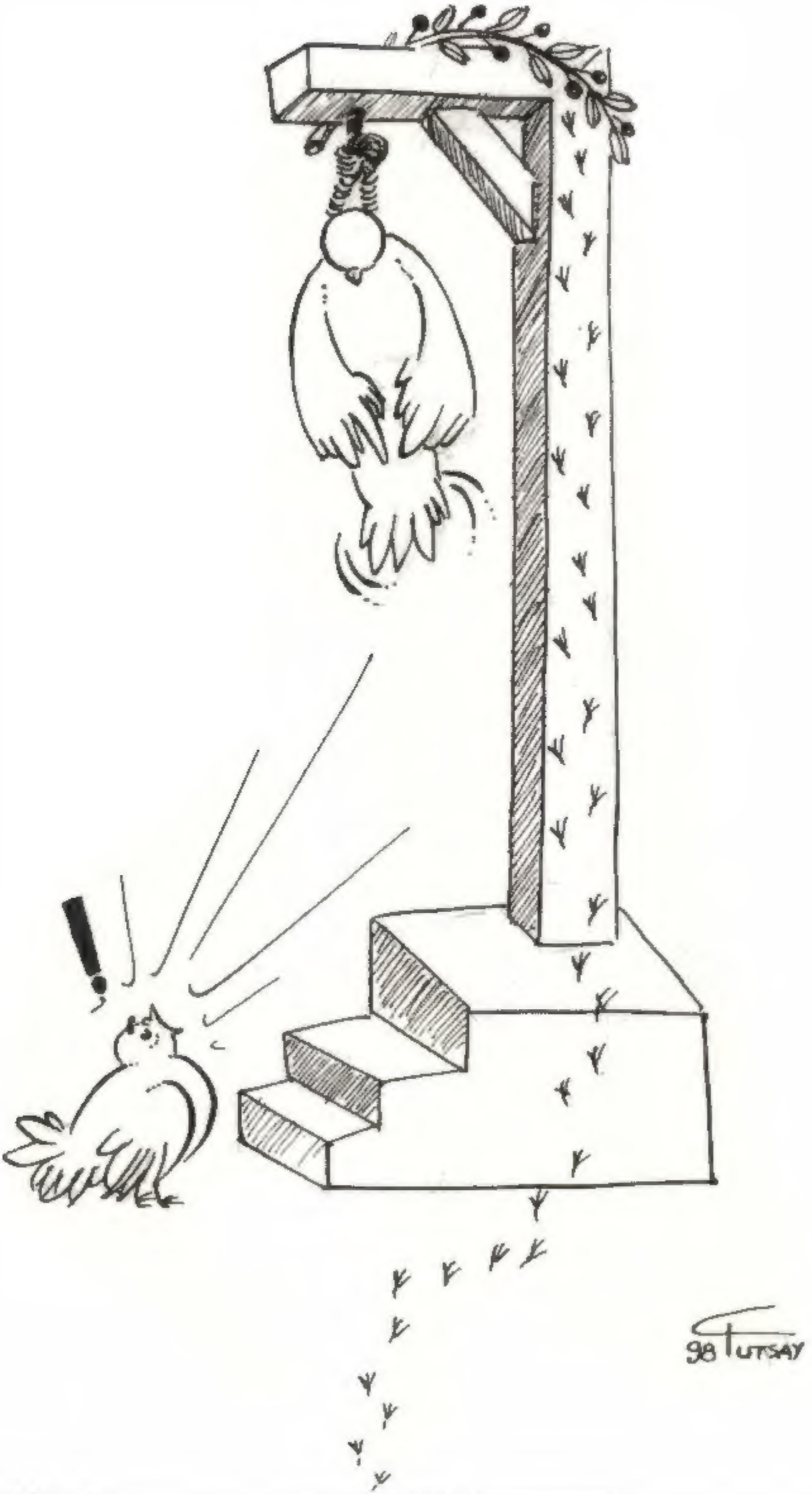
11 Halim Şafak, Şair Hayat İlişkisi/zliği, s. 41-48.
Cımbızcı Tülâl, Etik Yolculuklar-4 "Şairi Şiiriyle Değerlendirme Dönemi..." s. 63. Kavram ve Karmaşa, Mayıs-Haziran 1997, sayı 4, Ankara.

12 **Ahmet Ada,** *Akortsuz Piyano*, s. 25-28.
Halim Şafak, "Düşle Bile Çıkılamayan Taşra", s. 7

13 Cımbızcı Tülâl, Ahmet Ada'ya Yanıt: Lütfen Samimi (Dürüst) Olalım! Kavram ve Karmaşa, Kasım 1997, sayı 5, Ankara.

14 Cımbızcı Tülâl'in yukarıda anılan yazısı

15 **Halim Şafak,** Saptamalar Vurgular, Suleni Yayıncılık, Ocak 1998, Ankara.


98 UTSAY

MEVLANA

dörtlükler

günümüz diline uyarlayan: Kenan Sarıalioğlu

Kuşlar kızgın, Süleyman'a vardılar
Sustur şu bülbülü diye yalvardılar
Zavallıcık: "İçim yanıyor!" dedi.
"Konuşmak için yılda üç ayım var!"

Biz aşka aşıkız, müslüman başka
Kuru karıncayız, Süleyman başka
Kırık kalp istersen bizde bulunur
Mutluluk pazarı ararsan başka!

Değilmi ki her şeyden utanmalı
Ayıplar dil altında saklanmalı
İyiye kötüye ayna olursan
Ayna gibi soğuk yüzün olmalı!

Bize kanat geren sadece O'ydu
Bir geceydi ama yıldız doluydu
Geri dönse beni nerede bulacak?
Sorarsa söyleyin: "O da yolcuydu!"

...Çünkü benim gibi, ruhun ölümsüzlüğüne, öteki dünyaya filan inanmayan bir insan karanlık bir boşlukta yok olmadan önce, çok küçük de olsa, bir iz bırakmak ister peşinde. Tek ölümsüzler sanatçılardır, şairlerdir, yazarlardır, düşünürlerdir... Çamurlu bir su birikintisine, bembeyaz, ışıl ışıl ışıldayan çok güzel bir çakıltaşı atmışlardır onlar. Çamurlu sular nasıl olsa bir gün çekilecek, o güzel çakıltaşı gün ışığına çıkacaktır...

Mina Urgan
"Bir Dinozorun Anıları"